泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究

逯凤华◎著

国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

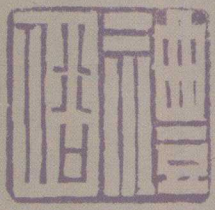
『十三五』国家重点出版物出版规划项目

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项　阳◎总主编

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN
4J1430

世纪出版



礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书　项阳 总主编

山西乐户研究　项阳 著

宗教音声·礼俗用乐　项阳 著

秦淮乐籍研究　程晖晖 著

中国礼乐户研究　张咏春 著

曲子的发生学意义　郭威 著

明清军礼与军中用乐研究　任方冰 著

大曲的演化　柏互玖 著

佛教音声为用论　孙云 著

明清国家小祀『三皇先医』仪式用乐研究　常江涛 著

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究　逯凤华 著

音乐史学新探　张咏春 主编

民间礼俗用乐研究　孙茂利 主编

音乐礼俗的当代传承　李卫 主编

分类建议　音乐理论

ISBN 978-7-5523-1546-2

9 787552 315462 >

定价：50.00元

国家出版基金项目

"十三五"国家重点出版物出版规划项目

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究

逯凤华◎著

礼俗之间——中国音乐文化史研究丛书

项阳◎总主编

贵州师范学院内部使用

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目（CIP）数据

泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究 / 逯凤华著. －上海：上海音乐出版社，2019.7

ISBN 978-7-5523-1546-2

Ⅰ. 泰… Ⅱ. 逯… Ⅲ. 泰山－祭祀－礼乐－研究 Ⅳ. ①K892.98 ②J605.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 120734 号

丛 书 名：礼俗之间——中国音乐文化史研究

总 主 编：项 阳

封面题字：徐天进

篆 刻：陈振强

书 名：泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐研究

著 者：逯凤华

出 品 人：费维耀

责任编辑：张佳玥

装帧设计：翟晓峰

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：上海书刊印刷有限公司

开本：700×1000 1/16 印张：16.25 插页：4 字数：255,000

2019 年 7 月第 1 版 2019 年 7 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5523-1546-2/J · 1430

定价：50.00 元

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

贵州师范学院内部使用

编辑委员会

顾　　问　袁静芳　乔建中

总 主 编　项　阳

副总主编　任方冰　郭　威　柏互玖

编　　委　（以姓氏笔画为序）

任方冰　刘丽娟　孙　云　孙茂利

李　卫　张咏春　项　阳　柏互玖

费维耀　郭　威　龚　蓓　常江涛

逯凤华　程晖晖

总　　序

项　阳

中国音乐文化史研究，是以文化视角对中国历史上与乐相关事象整体观照，把握乐之本体生成、发展，厘清技艺演化脉络，认知乐在区域社会和国家整体中的功用。乐以音声技艺为主导而成为艺术，以其独特方式表达人们丰富的个体和群体性情感诉求。艺术在社会中由于其功用而发展丰富，将功用辨清，方能把握艺术本体与功用整体之关系。学界将功用以功能称之，丰富的功能性意义会促动艺术本体持续性发展，两者相辅相成。文化视角观照的对象涵盖艺术本体和功能性整体以及保障功能性存在的多种因素。既然从国家意义上整体考量，应认知制度的具体影响，国家用乐具引领意义，不可能松散无序。把握有序，探寻规律性不能割裂式地认知，这是“接通的意义”。探究乐的艺术形态，不能忽略其在社会文化生活中具体应用，是中国音乐文化史研究的基础。

先民们从对音声感知到乐的定位，并非仅将其为审美欣赏的对象，诸如新石器时代的骨笛、鼍鼓、特磬等，既可为助猎工具，亦是部落氏族方国交流的实用信号，还可成为祭祀仪式中制造氛围的音响构成。换言之，乐之初始即有实用功能性，毕竟以音声为主导是情感和信息交流的重要方式。在这种意义上，乐既有审美欣赏功能，亦有社会功能和实用功能，教育功能也随之而生发，在为用意义上内涵不断丰富，类分趋于清晰。从夏商到周代，随着国家认同的逐渐增强，国家用乐意识也随之产生。所谓国家用乐，是依国家和社会人群精神诉求以制度作为保障的用乐方式，由此产生“技艺”门类。周代先民以“礼、乐、射、御、书、数”六艺类分，乐居其一。乐的主要特征是音声技艺为主导、歌舞乐三位一体，伴随社会发展不断创制前行。音声与乐均具稍纵即逝的时空特性，人们听不到留声机发明之前

先民的言语和唱奏，然而这些音声形态却一直伴随人类发展而不断创造。周代，乐成为所有音声技艺为主导类型的总称，其后在社会发展中派生和裂变出多种艺术类型，诸如歌舞、说唱、戏曲、器乐等。应从国家意义上把握乐之逻辑起点和演化脉络。

在中国传统音乐文化中，自周代起呈国家用乐礼乐为重样态，开国家礼乐文明之先河。先民在上古时期形成礼的观念，以仪外化，由仪成式，乐被引入重要仪式之中，国家以制度将其规范，形成国家礼乐制度。这种制度导致乐创制和使用有序且体系化，为社会所认同。社会上礼乐凸显，应拜周公“引礼入乐”所赐，由此奠定国家礼乐制度基石。礼乐为特定时间、地点、对象与礼俗、礼制仪式相须固化为用存在，周公采用“拿来主义”方式将黄帝、尧、舜、禹、汤氏族部落乐舞聚集，以周之象征意义的乐舞加入其间，对应天、地、山川、四望、先妣、先考之祭，“国之大事”（大祭祀）为用，继而定位“国之小事”（小祭祀）用乐，以显等级化。之后不断拓展，形成吉、凶、宾、军、嘉不同礼制仪式类型用乐，且王室、诸侯、卿大夫、士四级拥有，平民百姓亦可感知，“是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣附亲万民也。是先王立乐之方也。”① 礼乐构建呈体系化存在，彰显中华礼乐文明核心意义，这当然是先贤理念不断拓展并固化以成。国家用乐因制度在宗周国度普适性存在，仪式用乐具群体性特征，须由专业乐人机构承载，否则杂乱无序，不是国家制度规范下应有样态。因应制度将礼乐颁至宗周属国，使王侯显贵、诸子百家与国子参与其间，对礼乐所知、所感，全社会认同。由礼而乐，礼乐文明的实质就是使社会形成依礼而为的社会氛围，非仪式用乐也要遵循礼的观念，以“合礼乐”，否则便会受到社会舆论之谴责。

国家用乐必定有其形态，最初来源既有周之本族群创制，又有其他部落氏族方国乐舞，纳入国家规制，以机构归之，成为仪式和非仪式用乐，必有专业乐人承载，在制度规范下依等级为用，当涵盖宗周属国纳入的乐舞，这是孔夫子自卫返鲁

① 《礼记注疏》卷三九，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

（卫、鲁之地同样有这些乐舞存在）编纂乐语—《诗经》的道理所在。孔子记录“十五国风”，加之“大雅”和“小雅”，尚有“周颂”“鲁颂”“商颂”，若无制度下体系内专业乐人承载与传播，显然不可能远离王庭而将这些记录。将《周礼》《仪礼》中乐舞形态与诸侯国相关记述以及《诗经》等多种文献相比照，把握制度规定性下乐悬和佾舞存在，显现一致性。齐国有《韶》，鲁国有《濩》《武》，孔子在鲁记录风雅颂，均非在王庭，如何传至诸侯国值得探究。更何况《诗》是可弦、可舞、可诵之存在，是歌舞乐三位一体，仅以文本意义，不从乐舞形态整体考量，当然不是音乐文化史的关注。在没有形成乐谱和舞谱等符号系统之时，若整体承载，须有相应机构训练专业乐人以传承和传播，应回归历史语境认知。

国家用乐以礼乐为重，却非仅限礼乐，毕竟礼乐是特定时间、地点和对象与仪式相须群体固化为用。宫廷和诸侯国世俗日常之非仪式为用的乐——俗乐有广泛性存在，以表达人们的审美娱乐等丰富情感诉求。周公引礼入乐致使仪式为用和非仪式为用，或称礼乐和俗乐类分，“两样货色齐备，各有各的用处”。依礼的观念用乐，不与仪式相须的俗乐要“合礼乐”，这是社会对“靡靡之音”“桑间濮上之乐”“郑卫之音”口诛笔伐的道理。整个社会知礼、懂礼，方显礼乐文明意义。人们的情感有非仪式用乐诉求，作为俗乐，既可自娱亦可娱它，在娱它层面，人们更需有“代言”，这是专业乐人群体存在意义的另一面。俗乐属个体与群体并置，因应多种体裁形式，有些样态可个体展现，有些必须群体性承载，需要团队力量。俗乐最易与时俱进，也最易创造新体裁类型。因此说，礼乐是依制固化，俗乐是不断新创。一旦形成国家意义上礼乐和俗乐两条主导脉络各自为用、互为张力的理念，后世依此前行。如果说周之国家用乐机构王室为春官所辖之大司乐领衔，诸侯国则为“有司”承载，其乐本体形态、相关体裁形式、乐舞内容上下相通。秦汉以降两千年间在国家意义上是以太常为主导的用乐存在。礼乐“虚名”，重俗为用。秦汉之太常与乐府，隋代太常属下雅部乐和俗部乐，唐代由太常分置教坊，都是国家用乐，礼俗兼具。

国家用乐有规制，非只在宫廷，毕竟周代就有四级规定性。既往研究国家用乐有聚焦宫廷的倾向，似乎将宫廷用乐说清楚了，就把国家用乐讲明白了，显然不是这个样子。这些年来，社会上兴起“国学热”，国学定位“六艺之学”，然而，研

究国学之乐多以形而上认知，还是乐的时空特性所致。乐既为六艺之一，不谈乐难说真正全面认知中国传统文化；仅以形而上认知，不考量本体形态，难说真正把握“乐艺”，更难说全面认知国学。

实际上，国学之乐应是对乐形而下与形而上有机统一，周代乐学具整体观念。《周礼》《仪礼》《国语》《论语》，诸子百家对乐的思考均需整合，《礼记》之《乐记》具全面意义，代表了中国传统大乐学观。《乐记》存世 11 篇，佚篇 12，内容虽有缺，但从篇目上亦可把握整体意义。《乐记》开篇“乐本”，讲乐本体呈歌舞乐三位一体样态。与本体相关有“乐言”“乐器”“说律”，依本体有“乐作”，如此有“奏乐”“师乙”，可视为音乐本体及创作表演理论。其他篇章诸如“乐礼”“乐象”“乐道”“乐化”“季札”等辨乐与政治、礼制、社会、审美、哲学、义理、乐教等关系。以乐立类、立学，有形而下本体形态，亦有形而上诸学科，重礼却亦把握俗乐意义，如“宾牟贾”篇有“听古乐唯恐卧，听新乐不知倦”之语。《乐记》为中国乐学“立学”，传统乐学绝不等于乐本体之学。学界循此上溯下探协同攻关，可全面认知中国音乐文化史的结构性内涵。

将中国乐文化传统以礼乐和俗乐定位，是否符合先民规制需要辨析，先民用乐理念的确如此。周公以最高层级定位礼乐，确立仪式为用礼乐一脉，非仪式为用与之相对应，显现俗乐意义。有制度下的机构设置和官属乐人为保障，呈体系化存在。礼乐分为雅乐类型和非雅乐类型。雅乐类型，在周代当是最高礼制仪式为用，所谓“六乐”；非雅乐类型同为礼乐，对应多种礼制类型和层级为用，诸如《仪礼》中“乡饮酒”“乡射礼”“大射仪”“燕礼”，更为具体是“乡乐”和“房中之乐”，不属雅乐却是礼乐。还有依等级道路仪仗等为用的“九夏”。礼乐为用在后世依五礼类归，吉、凶、宾、军、嘉五类都有乐之仪式为用，但等级、类型上不同。汉魏以降，西域和边地乐舞形态进入中土腹地，导致国家用乐越来越丰富，从乐制上明确雅乐和非雅乐类型，雅乐之乐制谓“华夏正声”，非雅乐类型则以“胡汉杂陈”之鼓吹乐为重（非雅乐类型还有他种组合）。

汉唐间学者认知周代俗乐涵盖仪式用乐内容。隋文帝将太常用乐分为“雅部乐”和“俗部乐”，学界对俗部乐辨析回溯到《仪礼》用乐，这当然是仪式用乐类型，所以说，应该辨析礼乐和俗乐两个重要概念，毕竟这属于两条主脉的基准定

位。在周代，胡乐尚未凸显，因此礼乐常以雅乐指代，但雅乐绝非礼乐全部。换言之，礼乐确有非雅乐类型。汉魏以降胡乐渐盛，且在隋唐成为太常仪式用乐类型。隋文帝定位俗部乐应涵盖胡乐、仪式为用的俗乐和非仪式为用的俗乐，毕竟国家用乐主导机构是太常。唐代明确以雅、胡、俗类分，乐的三种类型独立性增强。以“华夏正声”为标志，雅乐有至高无上的地位，属礼乐最高形态，这胡乐和俗乐应是礼俗兼具或称仪式和非仪式共在。“九部伎”中胡乐以大曲形态在嘉礼“如式”为用，次曲和小曲有可能在宫廷和地方官府以非仪式身份出现，造成“洛阳家家学胡乐”的局面。所谓俗乐，因循《仪礼》一脉仪式为用，汉魏以降应涵盖胡乐，隋文帝时“俗部乐”即以此归。当胡乐单列，这俗乐在部伎中为非胡乐的部分，尚有非仪式为用。开元间玄宗另置教坊管理俗乐，是将非仪式为用部分析出，“开元二年（714）：旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐”①。从此非仪式为用的俗乐真正有了独立空间。虽然其后千年间教坊经历了回归太常、部分参与仪式为用，但毕竟从国家意义上赋予俗乐独立性。教坊设置之先，国家用乐机构涵盖非仪式为用的俗乐，或称礼俗兼具，如此方能合理解释教坊设置属太常乐之“分店”性质②。至于明代有“今太常寺礼乐之司也，近年多掌以道官，教坊司亦礼乐之属也，近年悉领以优人”③ 的认知，说明教坊承载的演化，却不能动摇“教坊司乃倡优之司”的俗乐定位。

太常对国家用乐执掌，音乐学界以宫廷礼乐机构论之，殊不知秦汉以降所有国家用乐都归太常统辖。国家用乐机构应涵盖仪式、非仪式，礼乐、俗乐，雅乐、非雅乐等，即便不同时期设置某些机构承载乐的部分职能，但总的归属应为太常，因为均应归属国家用乐。学界既往对国家用乐较少关注制度下的全国性存在，但敦煌卷子和破历中明确有“太常乐”称谓，“P. 3882《口元清邈真赞》将归义军乐营称为‘太常乐部’”，“P. 2569 背《驱傩儿郎伟》（1）也有‘太常抚（拂）道向

① ［宋］司马光撰，胡三省音注：《资治通鉴》卷二〇一，中华书局，1956 年，第 6694 页。

② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》载：“从制度上观察，乐工之大本营为太常寺，教坊仅为一分支店之性质。”（台北中华书局，1973 年，第 276 页）

③ ［明］郑纪撰：《东园文集》卷三，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

前’”[1]。衙前乐、府县教坊、乐营（高级别官府）等多种相应机构设置说明两条主脉的用乐是制度下全国性存在。国家制度意义上有两种人户值得重视，把握住这些可明确国家用乐的全国性存在，这就是始于南北朝的国家乐籍制度和金代以礼乐人、元代定为礼乐户、明清以乐舞生称之的群体，两种人户均是全国性存在。

并非南北朝之前国家没有官属乐人群体，而是未设相关户籍以归。北朝时期国家设置乐籍，以“专业、贱民、官属乐人”定位，由此拉开中国乐籍制度延续一千又数百年的大幕。这种户籍是从宫廷、王府、京师、军镇以及各级地方官府均有之的情状。这个群体职属国家用乐（涵盖礼乐和俗乐），唐代文献记述从全国性存在的这个群体中选拔人才分期分批到京师受训，每期十五载，业成后部分留宫中执事，其他回地方官府教授并承载国家礼乐和俗乐，如此使得国家用乐在音乐本体中心特征——律调谱器曲以及相关用乐规范上下相通[2]。典籍称这个群体“终身继代不改其业”（《唐律疏议》），保障国家用乐体系化存在。其中男性乐人重礼乐为用，女性乐人重俗乐为用。他们既对国家太常与教坊机构创制的乐以承载，亦有创制的能动性。所谓“男记四十大曲，女记小令三千”。对礼乐承载者，熟谙乐与礼制仪式仪轨相须内涵；对俗乐者，更是多种音声技艺类型的创承群体。在乐籍制度下，国家所有具引领意义的专业音声技艺类型，诸如说唱、戏曲、谐谑、歌舞等都以这个群体的创制为主导。对乐籍制度应逐渐向深水区探究。

礼乐人和礼乐户、乐舞生群体，是从金代肇始，亦为国家制度下的设置。我们看到，自汉至唐，这雅乐属最高礼制仪式，以金石乐悬领衔“华夏正声”宫廷为用。隋唐以降国家设科举制度，在县域以上普设“泮宫”（学宫）。学宫与文庙相辅相成，国家颁定一套属中祀且为雅乐的《文庙祭礼乐》，供祀圣贤为用，由此雅乐一支遍及县治。乐舞整体颁布的同时，国家将整套乐器制作后颁发到府衙一级，州县则依府式而制，这也使得国家乐律在全国统一。金代统治者认定雅乐至高无上，不应由贱民群体承载，设“礼乐人”以承，元代将这个群体定为礼乐户。这种人户遍及全国，县治以上官衙有这个群体存在。进入明代，国家统治者意识到以

① 李正宇：《归义军乐营的结构与配置》，《敦煌研究》2000 年第 3 期，第 73—79 页。
② 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001 年第 2 期。

礼乐户称谓定位礼乐，则是仅将雅乐为礼乐者，然而，唐宋时期五礼加卤簿仪式为用都属礼乐范畴，可见金元时期这国家礼乐观念有偏差。由是，明代统治者上接唐宋，恢复五礼加卤簿为用的整体礼乐观念，却未恢复由乐户承载雅乐的“传统”，而是将礼乐户改称乐舞生，仍由非贱民群体承载，这是新变化。须明确，这个群体是制度规定下全国性存在，明清时期多种府志、州志、县志对《文庙祭礼乐》有相对全面记述，这种中祀雅乐类型具全国性意义。涵盖乐谱、舞谱，且具总谱和分谱意义与仪式相须的文本以邱之稑《丁祭礼乐备考》最为详尽，湖南浏阳当下依该谱用乐活态存在，成为珍贵的非物质文化遗产。从乐户和礼乐户视角，礼乐都具全国意义。

国家在俗乐层面用于非仪式场合，重个体性情感表达，在地方俗乐机构中的官属乐人与官员和文人互动之中有更多新创成分。这些新创作品既有曲调变化之后的填撰新词，亦有即兴式新创，有特色者则通过国家用乐机构自下而上聚拢到宫廷，经加工规范后再反播各地。明代在全国三十余处府卫所有王府建制，文献显示王府被钦赐乐谱1700本。王府非一次性所建，有明一代数百年间多有新设和裁撤，非完全固化存在。没有这样的渠道，难以在因循前提下不断前行。从两晋南北朝至清代，全国各地在州以上高级别官府都有乐营，为区域俗乐文化中心的存在。所谓官倡、官娼、郡娼、郡倡、官妓、官伎、营妓、营伎等实指这个官属乐人中的女乐群体。虽然官书正史较少关注，但地方志书以及文人笔记等对此记录众多。还应看到，一些音声技艺类的俗乐体裁形式，诸如诸宫调、杂剧、歌舞、谐谑、散乐等，在多地有相通性存在，诸如《青楼集》中见于全国各府州十数种具相通性的音声体裁形式就是这样。显现制度下的官属乐人“男记四十大曲，女记小令三千”的专业性质，成为因应国家用乐的主导力量。这里的大曲，当有曲牌连缀的样态，多是礼乐为用，在这种意义上，多种“集成志书”显现礼乐为用的曲目，诸如《朝天子》《将军令》《得胜令》《沽美酒》《清江引》《水龙吟》《醉太平》《柳青娘》《迎仙客》《万年欢》等数十首礼乐曲牌有全国性存在；俗乐为用的曲目，诸如《皂罗袍》《叠断桥》《小桃红》《满庭芳》《香柳娘》《望江南》《步步娇》《粉孩儿》等成百上千曲牌具全国性意义。还有相当数量曲牌属礼俗共用者，应是社会发展中的交融。应把握当下全国各地所存在的曲牌同名同曲、同曲异名、同名异

曲、同曲变异等现象，看到礼乐之用的相对稳定，俗乐之用的变异发展。戏曲从曲牌体到板腔体的演进，器乐曲以曲牌联缀到板式变化的套曲类型等在各地的相通性，及与历史大传统的关联性内涵。

中国传统音乐文化从不封闭，外来音乐文化对中土产生的影响值得考量。应关注两个重要时间节点，一是汉魏以降中国周边特别是西域音乐大量涌入，一是明清以降特别是清末民初以来西方音乐文化对中国的影响。汉魏两晋南北朝时期，西域以部伎形态进入中原的音乐有多种，这中间有外来和中土边地音乐，诸如天竺、安国、康国、龟兹、疏勒、高昌等，这些部伎乐舞形态由于其产地与中原文化在语言等多方面差异较大，反映在音乐形态上则见乐律、乐调、旋律结构等多方面不同。高僧慧皎对佛教“改梵为秦”过程中的矛盾性很有见解，所谓：自大教东流，乃译文者众，而传声者寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。[①] 佛教传入中土有音声行为必用“此土宫商”（《高僧传》卷三）。西域与中原音声的差异性不仅在千年前，即便在当下人们亦能真切感知。20 世纪 90 年代，长期生活在新疆的著名音乐学者周吉先生通过实地考察提出观点，即从中国历史上的长安始，越往西两音之间距离越窄，来到波斯-阿拉伯区域竟有四分之一音体系的存在。还是在 20 世纪末叶，《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编纂记谱过程中，学者们发现新疆木卡姆音乐中有八又二分之一拍节奏形态，且音乐结构参差，可见西部土地上所生成的乐舞形态与中原区域真有较大差异。问题在于，当西域的音声技艺以部伎形态进入中原，经历长时间浸润演化，在隋代被收入宫中太常俗部乐中，继而在唐代成为太乐署面向全国官属乐人教授的部伎构成，其中的大曲进入仪式为用，次曲和小曲以非仪式样态既在宫廷、京师，又传向全国府州郡县。当这些结构上参差、与中原乐部重齐言样态有明显差异的乐进入仪式为用，且广布全国，其中次曲、小曲更是成为高级别官府所在地市民追捧的对象，所谓“洛阳家家学胡乐”，当然对中国既有音乐形态造成重要影响。中原乐之既有样态以齐言为重，然而隋唐以降曲子这种形态明确就是长短句音声类型，在发展过程中影响宫廷和市井，宋代更是

① ［梁］慧皎：《高僧传》卷一三，汤用彤校注，中华书局，1992 年，第 507—508 页。

“繁声淫奏，殆不可数”（［宋］王灼《碧鸡漫志》）。这曲子既独立存在，亦以“分子”样态在诸宫调、杂剧等多种音声技艺体裁形式中为用，以长短为主要特征的样态成型后影响后世千余载，这其中的内涵难道不值得深究？至于随海上丝路而来的西方音乐，其对中国传统音乐文化的影响自20世纪以来更为凸显，这是一个重大课题。我们以为，先对数千载深层积淀全面梳理，待定位后再看西方影响会更加清晰，在这种意义上，我们应着力挖掘中国传统音乐文化的深层内涵。

爱因斯坦的名言：“理念决定你所看到的东西”，的确如此。我们在尽可能把握当下学界研究成果前提下回归历史语境，认知中国传统音乐文化的两条主导脉络，以及支撑这两条主脉的诸种事项，从制度视角整体认知音乐传统，产生与既往不同的认知。我们关注延续一千又数百年乐籍制度解体后官属乐人的去向以及这个群体承载多种音声技艺形式的持续发展。当下学界以宫廷音乐对应民间音乐，宫廷主导引领，民间松散，如此难以把握全国各地传统音乐何以其本体及体裁形式多方面具有相通一致性。学者们看到相通现象多从自然传播考量，将制度下生存、遍布全国的官属乐人及其承载置于不顾。官属乐人群体之于国家用乐是体系内传承面向社会传播，显然不会松散无序。

保障中国音乐文化传统主脉传承的乐籍制度在清代雍正年间消解，这是一个重要的时间节点。曾经的官属乐人转而“与齐民同列”，且女性乐人不许从事“专业技艺”，导致其后两百年间中国专业音声技艺、涵盖戏曲在内男唱女声、性别倒错现象成为“传统”。这个群体从既有的官养走向民养或称官民共养，其后清朝解体，乐户后人将其承载的国家用乐积淀于“民间”。20世纪下半叶，学者们对中国传统音乐文化活态考察，以“民间”认定，教科书亦多以“民间音乐”相称。但当我们将“民间音乐”活态与历史接通却发现其中多有“很不民间”的样态，甚至是“官乐民存”，为历史上国家用乐的积淀。这是我们回归历史语境，从制度、乐人与音乐本体相结合，借助历史人类学方法的认知。地方志书明确县衙官属乐人数量，多为6户（领俸银者，乐户一旦入籍终身继代，日久天长一户即为规模乐班），府与州衙前乐人数量更多，且有乐营建制。我们在考察中，听到陕西户县乐户后人讲他们的祖先在明代为高官，犯法后被“充乐”入籍，在县衙应差。雍正朝禁乐籍后，他们被县太爷安置到大王镇，属下多个自然村村民婚丧嫁娶、仪式庆

典用乐成为他们的“衣饭”，县里6户曾经的官属乐人每年会有一个半月轮流到县衙义务应差。须明确，这些官属乐人懂国家礼仪和仪式用乐，原本为官府继而为民众服务，将国家用乐转化为民间用乐。我们在陕北、河南、山东、浙江、江苏、安徽等多地都听乐户后人谈到这种样态，可见是乐籍解体后的普遍现象。

数千年间一直存在国家用乐机构，执掌礼、俗用乐，呈体系化存在，这是中国被称为礼乐文明的关键。礼乐文明显然需要有形而下的本体形态对形而上的观念有效支撑，“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也”（《乐记·乐论》）。若明确音声技艺有时空特性，世人若对礼乐可知可感，必须借助于制度下官属乐人全国性存在，承载乐本体形态者是经专业训练的官属乐人。从礼乐意义上雅乐与非雅乐类型数千年间一直是国家用乐的主导，而俗乐所成音声技艺亦是全国普适性存在，虽其初始在相当程度上显现区域性，但制度下体系内的创承传播，具广泛性意义，这是必须明确的道理。如此我们应对当下以非物质文化遗产相称的传统音声技艺类型在有效梳理前提下与中国音乐文化大传统对接，明确哪些属于历史上的国家用乐，哪些属于演化后的发展，哪些是真正的民间形态，民间礼俗用乐与历史上的国家用乐究竟有怎样的关联。

中国音乐文化史中文人不会缺席，但应辨析传统音乐文化中哪些属文人的创制和承载。中国文人琴棋书画并重，多种艺术形态都有文人参与。与音声技艺相关在琴乐、词调音乐以及戏曲等领域。琴为文人挚爱，琴为雅乐中的存在，有礼乐文化象征意义。“琴者，禁也”，警醒自我。文人以琴修身养性，难说表演意义。但琴乐毕竟为艺术，在发展过程中形成多种流派，积累了大量琴曲，且以专用乐谱记录，斫琴呈现多种样式，诸如仲尼、伏羲、列子、连珠、蕉叶、灵机、神农、响泉等，是重要的文化财富，近年来学界出版了《琴曲集成》鸿篇巨制，但传统琴曲当下能够演奏者却少之又少，有待琴界“打谱”使死音变活曲。在当下这琴已经“脱离了文人”自当别论。文人是词调音乐的重要参与者，也是词的主要创制者。然而，词调音乐其声律部分由乐人主体承载，文人填撰多将其作为文学类型，所谓“有游心声律者，反从乐工受业；俳优得志，肆为奇谲，务以骇人听闻。常见缙绅

子弟，顶圆冠，曳方履，周旋樽俎间。而怡声恭色，求媚贱工，惟恐为其所诮。”[①] 这里以讥讽口吻讲乐人为文人的声律教师，然而，文人之声律经验多是如此获得。《续板桥杂记》对此亦有详尽记述。词调音乐创制以成是由乐人二度创作的艺术类型。至于戏曲，如同《录鬼簿》所载，文人多参与戏文，或称文学部分创制，因此说，这些艺术形态由文人和乐人共同创造，完成之后的表演主体是专业乐人。

宗教音声是中国音乐文化重要组成部分，学界亦将其作为传统音乐一大门类。宗教中有乐的存在，在于乐的功能性意义。中国典籍中有这样的现象，明白为乐器，却不将其归入乐，而以音声论。“鼓人，掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役。教为鼓而辨其声用。”[②] 鼓人所掌，其器可用于乐，亦可不用于乐。可见有差异性。在中国，佛教以外来身份逐渐融入。佛教戒律僧尼不得动乐，虽有呗、赞、偈、咒、祝延、回向等俗界认定与乐相关，却以音声——“声明”而论，即以音声为工具辅助教义传播与交流。佛教有多种仪式行为，音声与仪式相须为用，形成场域氛围，但佛教不将这些音声以乐认定。学界认定汉唐间中土僧尼戒乐得到相对严格执行。那么，寺院中是否没有乐的存在呢？当然不是这样。佛教从不拒绝社会人士到寺院中以世俗之乐供养浮图，西域即有专为寺院音声伎乐供养的世俗白衣、白徒群体。佛教认同世俗人等到寺院音声伎乐供养的方式。佛教在中土，在某些时段与统治者产生冲突，导致数次“灭佛”，致使中土佛教寺院经济一体化的样态消解，寺院难以养依附群体，使得音声供养和音声法事均由僧尼承载[③]，但囿于戒律却有实无名。明代永乐皇帝将原本由官属乐人承载的三百余南北曲曲牌赐与寺庙、填撰佛教内容为用，这就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，为寺院用世俗音声发放“通行证”[④]，从此中土佛教淡化了佛教戒乐理念。当下学界将佛教音声一并以佛教音乐称之，但学术研究应该将佛教之于音声与乐的既有理念讲清楚。

道教虽然没有戒律约束，但将音声用于斋醮科仪仪式等与佛教确有相通之处，

---

① 陈庆浩、郑阿财、陈义主编：《越南汉文小说丛刊》第二辑第五册《雨中随笔·卷上·乐辨》，台北学生书局，1992年，第31页。

② 《周礼注疏》卷一二，文渊阁《四库全书》全文电子检索版，上海人民出版社。

③ 项阳：《北周灭佛“后遗症”——再论音声供养与音声法事的合一》，《文艺研究》2007年第10期。

④ 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期。

有意思的是，永乐将南北曲赐予寺院为用的同时也同样赐予道观，这就是《大明御制玄教乐章》。宗教与世俗用乐真是有相通意义。《中国民族民间器乐曲集成》多卷本显示，许多曲牌既用于寺院、道观，又用于民间，但他们共同的源头就是官属乐人承载的国家用乐。还应看到，经历了宗教浸润国家用乐又作用于世俗社会，当下许多民间乐社声称他们的音乐承继于寺院道观，但乐曲是历史上官属乐人的承载就是这个道理，所以说，寺院道观是中国传统音乐保存的特殊地点，应对此有深层辨析。

中华文明起于“中原”，但中国社会由无数族群之区域文化聚合以成。在中国这片神奇的土地上，当下依旧多族群汇聚，学者们面对不同族群音乐文化进行考察辨析，可感知中国传统音乐文化的丰富性意义。然而，中华文明数千年没有断裂的一个客观存在：虽有分合却在重建之时始终因循传统国家制度下的核心理念。说中华文明是礼乐文明，那么，完备的制度是对礼乐文明的有效支撑。即便雍正朝乐籍制度解体，但由于数千年所成制度规范以及影响，礼乐文明观念深入人心，有着强烈的文化认同感。承载礼制仪式用乐的群体转为礼俗仪式用乐之时，将礼乐制度等级化消解，但五礼中吉、嘉、凶诸礼及其仪式用乐被民间礼俗所接衍（没有了军礼环境，所以少见，宾礼则融入他种仪式中），成为仪式用乐的有效方式。至于俗乐，既可依附礼俗非仪式空间为用，亦在城市空间有其定位，融入现代社会。裂变后的独立艺术形态，诸如说唱、戏曲等，从历史上国家用乐考量，应予观照。

中国音乐文化史若将民族音乐文化分开梳理，然后整合，的确显现丰富性意义。但亦应看到，既然遥远的边地都会因国家制度有官属乐人配置、国家礼乐和俗乐存在，则应考量音乐文化的整体意义，再把握区域和族群乐舞文化丰富性存在。我们须有国家视角整体把握，看到整体一致性后以及区域丰富性。若将各个族群都视为“元”，中国传统音乐文化确为多元，然而，我们不能忽略国家存在的整体意义，所谓多元一体的存在。研究中国音乐文化史，多元应辨，一体更重。从整体一致性把握区域丰富性是为正途，没有国家便失去了研究坐标。

如果我们不能够认知中国传统文化国家用乐的社会功能性和实用功能性，充分认知先哲对乐教重视的内涵，仅将乐以审美、娱乐论，就难以把握中国传统社会中礼乐和俗乐两条主导脉络，也难以认知中国传统文化中对乐何以会有如此地位。中

国先民对以音声为主导的技艺形态如此尊崇，六艺之一的乐经历数千年发展，以礼乐文明让世界瞩目，定然有其独特内涵。挖掘中国传统音乐文化的深层内涵，对礼乐和俗乐两条主导脉络认真梳理，既把握中国传统音乐文化两条主导脉络当下存在，又考量一个世纪以来受西方音乐重审美娱乐文化理念之影响，从艺术本体和文化整体全面把握，在比较意义上审视中国自己的发展脉络，哪些属于特色构成，哪些属于不足与缺失，在哪些层面应借鉴汲取。

中国传统音乐文化自国家形成制度下存在既有依循又有发展，如此形成“传统”。我们以“礼俗之间”定位和梳理中国传统音乐理论话语，意在回归历史语境，把中国传统音乐文化深层内涵讲清楚，这是庞大的系统性工程。从叶伯和先生1922年撰述《中国音乐史》发端，现代意义上的中国音乐史学不过一个世纪。我们在学术前辈不断探索的基础上前行，回归历史语境并与传统音乐文化的当下存在接通，既有宏观把握，又有具象考量与辨析，对中国传统音乐文化从音乐本体、音乐表演、音乐创作、国家制度、功能性意义等多层面进行整体观照，旨在以新的视角对中国音乐文化进行“历史重构”。这当然需要理念和方法，这就是从传统当下活态与历史文化对接，从国家用乐的逻辑起点上下互动式地进行辨析，把握礼乐文化的阶段性意义和演化过程①，从非仪式用乐一脉的不断裂变看其独立性存在，在国家体制下由官属乐人编织以成硕大的网，成就了中国音乐文化的引领性存在。

一部中国音乐文化史，实际上是中国礼乐文明史，在礼乐观念下，礼乐形态与“合礼乐”的俗乐形态，都被统于礼乐文明之中。总之，先哲们制定的规章就是要使社会和谐有序，礼乐文化在其中有着重要的作用。传统在延续，这恰恰是我们能够触摸和感知的道理。在山东菏泽的一处丧礼现场，当孝子贤孙随凄清的乐声向先人的灵柩叩首，我向一位同去考察、尊敬的长者递了一个眼神讲道：“墙边的那一溜老太太是今天丧礼仪式的评价群体。”老先生一愣，恍然：“给我和她们拍一张。”在山西多处丧礼现场，披麻戴孝的人群中多有童稚，他们浸润在传统文化之中。在陕西绥德丧礼现场，我们看到了来自清华大学和西安交大的博士和教授，他们孝妻执子，均缟素披麻。回到乡间是对传统的认同和坚守。这乐在制造着仪式氛围，难说

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010年第2期。

泪流满面的他们在“欣赏”音乐。这就是仪式用乐的社会功能性和使用功能性意义，当然也有教育功能。在剧场中，在礼俗中，我们从分散中去汲取整合，需反思：何以我们要将礼乐文明传统丢弃？恰恰是不懂得传统文化的深层内涵方会以“移风易俗”论将礼乐文化从乡规民约中祛除，先哲的后半句——“莫善于乐”。将乐祛除，何以为传统？当下民间礼俗是历史上国家礼制的俗化显现，没有礼俗，则失去了传统音乐文化的生存空间，皮与毛的关系大家都懂，好比缺失木质部，只有笔芯的铅笔难以长久保存；没有了礼俗，我们到乡间社会考察中国传统音乐文化，看到的只是“天苍苍，野茫茫”。

研究中国音乐文化史，需要“宏观把握、微观研究”，缺失了宏观把握必存局限。我们以制度把握国家意义，从礼乐和俗乐两条主导脉络整体把握，将当下民间礼俗用乐活态与音乐文化大传统相接，认知乐文化的功能性意义，从乐人和音乐本体的视角梳理中国传统音乐文化的发展，有了一些学术进展，但毕竟还仅仅是以新学术理念研究的初始，随着研究的深入会有更多问题被揭示和等待解决。

上海音乐出版社旨在弘扬传统文化，敏锐把握学术趋势，意在夯实学术理念，倾力支持学术著作出版，令人钦敬。2016 年 9 月我们的团队与上海音乐出版社以《礼俗之间：中国音乐文化史研究丛书》签订出版合同。2018 年夏，由出版社将本丛书申报入选“‘十三五’国家重点出版物出版规划项目”，再后又入选“2019 年度国家出版基金项目”，我们深感荣幸。这一切与上音社的积极推动密不可分。出版社与我协商，决定面向音乐学界开放式设计本丛书第二辑，这无疑是大好事！愿音乐学界多领域学者携手，对中国音乐文化史“群起而攻之”，推动学术进步，共同探讨中国传统“大乐学”的特色构成与深层内涵。回归历史语境，将中国音乐文化历史脉络和体系化构成清晰展现。

目　录

总　序　/项　阳 1

绪　论　/1

一、象与思　/1

二、本专著主要研究内容　/4

三、基于“以乐观礼”视角的新认知　/5

第一章　泰山、岱庙、东岳庙　/7

第一节　关于泰山祭祀　/7

一、山川之祭　/7

二、五岳祭祀——山川之祭的代表　/9

三、泰山五岳之尊的形成　/12

第二节　泰山与道教　/15

一、泰山司职的扩展　/15

二、道教祭祀与国家五岳祭祀的融合　/19

第三节　岱庙与东岳庙　/28

一、岱庙　/28

二、东岳庙　/30

小　结　/34

第二章　泰山祭祀仪式及用乐　/36

第一节　山川之祭仪式及用乐　/36

第二节　帝王泰山封禅仪式及用乐　/38

一、帝王泰山封禅祭祀　/38

二、帝王封禅仪式及用乐　/40

第三节　泰山国家祭祀大祀之从祀　/52

一、作为国家祭祀大祀之从祀的泰山祭祀　/52

二、作为国家祭祀大祀之从祀的泰山祭祀仪式及用乐　/54

第四节　明清时期帝王泰山祭祀仪式及用乐　/60

一、明清帝王泰山祭祀　/60

二、明清帝王泰山祭祀之东岳庙祭祀仪式及用乐　/64

三、明清两代帝王泰山封禅、祭祀仪式及用乐比较　/75

小　结　/77

第三章　东岳庙地方官府之祭　/79

第一节　地方官府所承应的东岳庙祭祀礼制类型　/79

一、东岳庙地方官府祭祀之中祀、小祀　/79

二、东岳庙地方官府祭祀内容　/88

第二节　东岳庙地方官府中祀仪式及用乐　/91

第三节　明清东岳庙地方官府小祀仪式及用乐　/98

小　结　/104

第四章　明清时期小祀（群祀）用乐丰富性考辨　/106

第一节　明清东岳庙小祀（群祀）用乐丰富性考辨　/106

一、明清小祀（群祀）神灵全国普遍性存在　/107

二、东岳庙小祀之祭用乐丰富性——以泰山岱庙藏谱《玉音仙范》为例　/110

三、以“音乐会”存留乐谱看明清小祀用乐之丰富性　/117

第二节　国家礼仪用乐多种音声技艺形式丰富性辨析　/132
一、戏曲曲牌的意义　/132
二、“吹歌”的意义　/135
三、佛道教乐曲曲牌相通一致性分析　/137
四、同一乐曲不同用途的风格差异　/138
小　结　/138

第五章　东岳庙民间祭祀及用乐　/140
第一节　东岳庙会　/140
一、庙会　/141
二、东岳庙会官方与道教层面的祭祀　/152
第二节　东岳庙会上的民间供养形式　/160
一、群体性音声供养形式——献戏　/161
二、民间祭祀音声供养形式——宣卷　/167
三、个体之音声供养　/171
第三节　东岳庙祭祀系统之碧霞元君祭祀　/173
一、国家祭祀与民间祭祀、民间信仰的互动
——碧霞元君信仰的上升　/173
二、碧霞元君祭祀与用乐　/178
三、东留各庄《天仙圣母源流泰山宝卷》　/182
小　结　/186

第六章　民间礼俗对国家礼制仪式及用乐的接衍　/188
第一节　国家礼制仪式及用乐的民间接衍　/188
一、民间礼俗对国家礼制仪式的接衍　/189
二、民间礼俗对国家礼制仪式用乐的接衍　/193
三、各谱本同名曲牌分析　/197

第二节　东岳庙祭祀仪式用乐及相关形态考察　/201
一、泰山东岳庙会　/201
二、河北省廊坊市大城县留各庄村碧霞元君庙会　/214
三、河北省高碑店市张六庄乡大义店村冰雹会　/217
小　结　/218

结　语　/220

参考文献　/223

后　记　/236

绪　论

一、象与思

纵观学界关于泰山、岱庙与东岳庙祭祀的相关研究与考察，有些现象值得我们关注：

1. 相关资料显示，明清时期全国在府、州、县各级地方都有或者曾经有东岳庙的存在。不仅仅是东岳庙，像药王庙、火神庙、马王庙、龙王庙、关帝庙、土地庙等一类庙宇各地多同。上述庙宇目前或有定期举行的庙会，庙会上的主要祭祀仪式大同小异，祭祀场合包含多种祭祀形式，祭祀用乐包含多种音声技艺形式。

2. 泰安以及全国大多数地区，在每年的农历三月十五举办东岳庙会。历史上的东岳庙会祭祀泰山神东岳大帝，而今泰山东岳庙会，所祀神灵更倾向于泰山女神碧霞元君，其仪式及其用乐与东岳庙会仪式及用乐相同。

3. 泰山东岳庙会仪式中有请《天仙圣母源流泰山宝卷》的环节。根据学界对宝卷的收集、整理与研究，分属于不同信仰层面的众多宝卷，无论是从文本结构、形式还是宝卷内标注的乐曲牌子，均显现出相通一致性的特点。

上述现象可以引发我们进一步的思考：泰山乃五岳之尊。岱庙是祭祀的主要场所，历代帝王封禅祭祀泰山必谒岱庙。清代以前岱庙、东岳庙祭祀属于国家正祀的祭祀系统。封建制度解体后，曾经作为国家祭祀的岱庙、东岳庙祭祀以民间礼俗的形式存在于当下，并且无论从祭祀仪式与仪式用乐均显示出与历史传统的一脉相承，由此引出问题，历史上的泰山岱庙、东岳庙祭祀是如何由官方祭祀转化为民间礼俗？从发生学意义上，其祭祀仪式和用乐与文献记载相比较，产生了怎样的变化？当下仍有相关类型的庙宇及庙会存在，虽主祀不同神灵，但祭祀仪式及用乐具有相同、相通性的现象，其产生的原因有怎样的历史、文化内涵？传

鲁东大学哲学院内部使用

统意义上的国家祭祀、民间宗教与信仰究竟有怎样的关系？泰山、泰山岱庙、东岳庙、碧霞元君庙与相应宝卷之间有怎样的关系？这种仪式与用乐的高度一致性历史上又是怎么形成的？目前存留的祭祀仪式中，其仪式及用乐多相同，有相当一部分其主要仪式乃道教成分，其主祭者为道士，这种一致性是什么原因形成的？道教及道教仪式及用乐与它们有怎样的联系？

笔者曾经对泰山岱庙藏谱进行过相关的研究，通过宝卷与藏谱乐曲的对比，发现其有很多共性。宝卷内的曲牌子大部分属于明清礼俗用乐范畴。将宝卷中的曲牌子与山西五台山祭祀用乐乐曲比较，会发现两者有很多重名乐曲。泰山娘娘宝卷当下被视为民间宗教的产物，但历史上，碧霞元君元代被道教吸纳，成为道教的女神。而五台山为佛教驻地，两者分属不同神祇系统，其用乐上为何会有如此多的相似性？这些同名乐曲之间有没有必然的联系，是否为同源？依附于相关庙宇的及祭祀仪式的多种类型的宝卷，从配合的礼俗仪式，到文本格式，再到曲牌标注，其一致性的现象又作何解释？若进一步把视野放大，会发现在《中国民族民间器乐曲集成》诸省卷中仍存有一些重名的乐曲，并且存在“同名异曲、异曲同名、同曲变异”等诸多变化形式，其背后又有怎样的内涵？

学界对于岱庙、东岳庙的研究，其成果主要集中在民俗学、文史学、建筑学、美术学、戏曲戏剧学等几个主要的学科领域。相关研究大多是基于本学科内的视角对岱庙、东岳庙进行研究。如文史学界对于岱庙、东岳庙的研究更多的是依据地方志、碑刻、古籍文献等对岱庙、东岳庙进行相关的学术考证；建筑学主要关注岱庙以及各地东岳庙的建筑风格、格局构造；美术学则更多侧重对岱庙、东岳庙内壁画以及文饰的研究；戏曲戏剧学界的研究更多侧重对岱庙、东岳庙演剧、戏台等层面的研究；民俗学主要是对东岳庙个案的研究，多侧重对东岳庙会的研究，研究内容更多关注庙会的成因、发展演变、规模、类型、功能，庙会与宗教信仰、庙会与民间文艺之关系等几个主要的方面。另外对于东岳庙会的个案研究还见于文史学界，内容涉及宗教、庙会的成因、规模、发展、演化等；文史学与民俗学领域对于岱庙、东岳庙、碧霞元君、东岳庙会等的研究，其内容侧重于相关庙宇和祭祀对象的历史成因、祭祀仪式、祭祀神灵体系等层面的探讨。对于岱庙、东岳庙祭祀，更多关注仪式本身，对于乐在仪式中的作用，乐与仪式之关系，仪式中用乐，仪式场

合、仪式场所用乐与主祭仪式之间的关系未有充分关注。对于中国传统社会而言，强调“礼乐相须以为用”的理念。文史学界的研究侧重于“礼”的层面，未有把“乐”上升到与“礼”相对等的地位。学界对于礼制仪式及用乐的研究多强调前者，忽略了礼制类型与礼制类型的对应性，缺少从乐的视角整体认知，对乐与仪式相须为用或称两者之间的关系把握不足，这就造成了一些研究弱化了乐在仪式中的作用，缺乏整体性、综合性的考量。

音乐学界对于岱庙、东岳庙的研究成果相对较少。项阳《岱庙、东岳庙仪式音乐相关研究》① 是一篇侧重制度层面对岱庙、东岳庙仪式及其用乐进行研究的文章。文章认为岱庙用乐应分为两个层面，“一是常祀由府、州衙前乐人承应，二是因皇帝到来，由太常寺引领宫中乐人承应”。文章并提出，东岳庙仪式音乐应该分为五个层面进行把握，“其一，既要把握岱庙作为泰山主庙又要看到作为国家礼制下小祀类型的一致性意义；其二，要从认知整体考量，既要看到皇帝到泰山封禅时用乐的高规格，又要看到作为东岳庙祭祀仪式用乐的制度规定性意义；其三，要辨析岱庙藏谱所含道教因素；其四，是以教坊乐类下的鼓吹乐类型来认知用乐的基本形态；其五，要在对岱庙藏谱进行整体分析的前提下与他地官属乐人承载的礼制所用鼓吹乐曲进行比较，以把握这些乐曲在泰安乃至全国各地传统礼俗中多种类型为用的意义”。该文系统地分析了岱庙、东岳庙其祭祀及其用乐所包含的多个层面及意义，对本文的写作具有指导意义。

学界对于宝卷的研究，涉及宝卷的收集、整理、汇编，宝卷的宗教意义，宣卷等多个层面，宝卷的收集、整理、汇编是宝卷研究的基础。进入21世纪以来，宝卷音乐形态的研究成为一大亮点，但是从音乐学的角度对宝卷宣卷的研究依然显得相对薄弱，音乐学界对宝卷的研究更多关注乐本身，研究多倾向于宝卷文本的分析和谱例的分析，对它所揭示的深层的社会文化内涵以及宣卷乐曲的丰富性鲜有探讨，对于仪式的关注不够，更少有从乐的角度论述宝卷这种民间信仰与国家礼制互动下二者的仪式与用乐之关系。新世纪以来宝卷研究视角的多元化，由于学科划分过细的弊端，多从研究者自身专业观点出发，学界对于“宝卷”的研究，仅限于在自己专业领域内考量，缺少对宝卷综合性的把握。

① 项阳：《岱庙、东岳庙仪式音乐相关研究》，《河南社会科学》2013年第2期，第66—71页。

本文主要探讨的“宝卷”是《天仙圣母源流泰山宝卷》。天仙圣母是指泰山女神碧霞元君，也称为泰山老奶奶、泰山老母信仰。这一信仰采用“宣卷”（或称“念卷”）之祭祀仪式，宝卷作为民间信仰的产物，所体现的是民间信仰层面对其信奉神灵的赞颂、颂赞。将宝卷内具有教化、赞颂意义的文字，用民众熟悉的乐曲进一步表达，从一定程度上讲具有“颂”的意义，这种传播方式也极容易被民众接受。碧霞元君信仰在明代中期以后，一方面被道教吸纳进神灵系统，并得到官方的认可，另一方面又被民间宗教所吸收，使她在民间得到更为广泛的传播，影响最大。

基于以上研究成果的思考，首先确定宝卷内所含明清俗曲再定位。哪些是明清的时调小曲，哪些是承袭前代的礼仪乐曲，对宝卷内的乐曲重新定位，哪些是真正属于明清这一时期的乐曲，哪些是当时社会上的礼仪乐曲拿来为用，哪些是民间俗曲的成分，涉及乐曲的分类、时代。其次梳理分析宝卷及宣卷这种形式上升的意义，其何时以何种方式进入到官方祭祀系统，其历史原因分析辨析等。

二、本专著主要研究内容

历史上的泰山、岱庙、东岳庙祭祀乃祀典的国家正祀。泰山乃天子封禅地，岱庙为帝王祭祀之所，岱庙、东岳庙又同时属于地方官府中祀、小祀之祀，因此其祭祀包含国家祭祀之多层级。岱庙、东岳庙为道教重要宫观，因此道教也要对其进行祭祀，除此之外，由于泰山神主生死的职能以及其无限扩大的神职，普通百姓也要对其供奉，因此岱庙、东岳庙祭祀包含了祭祀之多层级、多类型性。封建制度解体以后，东岳庙祭祀以民间礼俗的样态存在于当下。泰山、岱庙、东岳庙祭祀乃国家吉礼祭祀之缩影，通过对历史上各个时期泰山、岱庙、东岳庙祭祀仪式及用乐的梳理，有助于厘清明清小祀仪式及用乐之发展衍化的过程，以及民间礼俗中各地仪式及用乐一致性下的区域丰富性等深层内涵。

本文主要是对于岱庙、东岳庙祭祀用乐研究，通过对历史上泰山、岱庙、东岳庙祭祀及用乐的梳理，试图厘清泰山、岱庙、东岳庙、国家祭祀、道教祭祀与民间宗教之互动、泰山宝卷之深层关系，各自仪式与乐的关系；辨析泰山这个地方，地方官府用乐与国家祭祀用乐及上述仪式用乐之关系以及深层的文化内涵；

道教祭祀及祭祀仪式与国家祭祀、岱庙、东岳庙等一系列国家小祀范畴庙宇的关系；各地小祀祭祀仪式及用乐相同相通性辨析，民间信仰与国家祭祀交互过程中，在祭祀仪式及用乐上的相互渗透、吸收；泰山宝卷与岱庙、东岳庙、国家祭祀之间的关系梳理与辨析等。

本文把多个与泰山、岱庙、东岳庙有关的祭祀研究综合起来，主要问题涉及制度层面，如岱庙、东岳庙仪式的祭祀传统与当今的传统仪式相比较、仪式的相通性辨析，相同仪式的内涵，以及为何会有这种相同相通性的历史深层原因剖析。历史上为主体承载的宣卷以何种状态在乐籍制度解体后为民间进一步的接衍与传承；从音乐本体层面，涉及对宣卷音乐本体的分析，作品结构与曲牌以及不同地区、不同宝卷相同曲牌的辨析分析等。将岱庙藏谱《玉音仙范》《天仙圣母源流泰山宝卷》、各地音乐会曲谱、五台山佛教用乐曲牌、《中国民间器乐曲集成》同名曲牌辨析、分类以及相关音乐作本体分析。

三、基于“以乐观礼”视角的新认知

本文之所以选取泰山、岱庙、东岳庙祭祀用乐为切入点，主要基于以下几方面的考虑：

1. 岱庙虽然是地方官府管辖的庙宇，但因泰山历史上的祭祀具有不同于普通庙宇的特殊意义，其祭祀系统特点有其普遍性，又体现其典型性。

2. 东岳庙从唐代被明确正式列入国家祀典，经历了宋元直至明清这一时段的发展，东岳庙定位于小祀、群祀，以至明清以降东岳庙祭祀转化为民间礼俗。梳理岱庙、东岳庙祭祀用乐，可以更清楚地了解国家礼乐制度的发展演化过程，更能明确传统国家礼制用乐的民间接衍，从而转化为民间礼俗用乐之传统活在当下的意义。

3. 宝卷作为一种民间信仰的产物，参与到国家祀典内的官方祭祀系统中，其仪式和用乐与国家官方祭祀系统融合得很好。

4. 岱庙、东岳庙乃国家祀典内庙宇，同时又是道教宫观，东岳庙全国普遍性、民间信仰的参与祭祀等，对其祭祀及用乐的梳理，更能厘清三者之间深层次的文化内涵，对其研究也能管窥当下属于全国普遍意义的其他庙宇祭祀及用乐。

5. 每年在泰安岱庙举办的东岳庙以及河北大城县碧霞元君庙会，其仪式都有请《天仙圣母宝卷》、道教的科仪、演戏等主要环节，作为东岳庙祭祀用乐与祭祀场合用乐的辨析，也是本论文关注的要点。

6. 对比泰山岱庙藏谱《玉音仙范》、民间宗教宝卷《天仙圣母源流泰山宝卷》，发现其中具有国家礼仪乐曲、民间俗曲等组成部分，且几者之间在乐曲的使用以及乐曲名称上有许多的重合。岱庙藏谱与天仙圣母宝卷都与泰山、岱庙、东岳庙有千丝万缕的联系，将宝卷内曲牌与多地不同宝卷内曲牌、五台山佛教乐曲、明清俗曲、器乐曲集成各省卷、泰山岱庙藏谱内乐曲等以上用乐中相同曲牌进行比较研究，试图厘清众多同名曲牌的源流问题以及在长期的社会实践中乐曲本身的发展演变等。

7. 将国家礼制、民间礼俗、国家祭祀、民间信仰、国家祭祀用乐、民间礼俗用乐等进行综合考量，厘清这种制度观念上的相互影响、渗透、吸收后用乐层面的表现。

基于以上认知，本文把泰山、岱庙、东岳庙祭祀及用乐作为主要的研究对象，重点关注仪式、仪式用乐及礼俗场合用乐的辨析，民间礼俗、民间信仰、国家祭祀三者之间的交互影响、互相渗透下在用乐上的体现，并与他地有仪式性用乐存在的东岳庙祭祀进行比较研究。对泰山、岱庙、东岳庙祭祀主仪式及其用乐、仪式场合中用乐，祭祀场所内多种音声、技艺、形式三者之间的关系及所蕴含的文化意义进行探索，将民间信仰中宝卷的宣卷曲牌与泰山岱庙藏谱内乐曲以及山西五台山祭祀用乐等进行律调谱器的分析对比，对相关曲牌源流及变化演进作考证，并对曲牌之丰富性内涵作辨析等。通过对不同祭祀、仪式及其用乐的历史及其演化梳理辨析、乐与仪式的关系、仪式用乐与仪式场合用乐的类分、不同仪式音乐本体等几个层面的分析论证，采用“以乐观礼”的视角，把以上几种因为泰山而联系起来的祭祀仪式与用乐加以梳理与论证，揭示明清这一时段，历史上官方祭祀系统下存在的祭祀仪式及其用乐，在当下以民间礼俗的形式活态存在，以及这种发展与变迁背后所承载的深层次的文化内涵。

第一章　泰山、岱庙、东岳庙

第一节　关于泰山祭祀

一、山川之祭

中国是一个多神崇拜的国家。由于古代人们的认知水平及科学技术所限，把天地山川、风雨雷电、洪涝灾害等不可控的自然现象看做是神灵使然，认为万物有灵，因此要对这些神灵怀有崇敬、敬畏之心，也就是通常意义上的自然崇拜。在万物有灵论的观念下产生了原始崇拜。自然崇拜是原始崇拜的一部分，山岳崇拜则是自然崇拜的重要组成部分。詹鄞鑫认为，我国古代山岳崇拜的起源，最迟不会晚于以农业为主的仰韶文化时代。[①] 据《史记·五帝本纪》记载：

> 高阳立，是为帝颛顼也。帝颛顼高阳者，黄帝之孙而昌意之子也。静渊以有谋，疏通而知事；养材以任地，载时以象天，依鬼神以制义，治气以教化，絜诚以祭祀……动静之物，大小之神，日月所照，莫不砥属。[②]

张守节《史记·正义》释曰："鬼之灵者曰神也，鬼神谓山川之神也，能兴云致雨润养万物也，故已依冯之剞义也，剞古制字。"又释"大小之神"，曰："大谓五岳、四渎，小谓丘陵坟衍。"[③]

正因为众神灵能够"兴云致雨，润养万物"，人们对它们怀有敬畏之心，所以就有了对这些神灵的供奉。祭祀目的是为了感恩上苍、感谢上天赐予食物，祈求

---

① 詹鄞鑫：《神灵与祭祀》，南京：江苏古籍出版社，1992年，第66页。
② ［汉］司马迁：《史记》(1)，北京：中华书局，1963年，第12页。
③ ［汉］司马迁：《史记》(1)，第12页。

风调雨顺。祭祀源于自然崇拜，多神崇拜的直接结果就是多神祭祀。上古先民的祭祀，是一项十分重要、非常普遍且具有浓厚政治色彩的宗教活动。先民们早已有了由多神崇拜分而祀的类分理念。《史记·五帝本纪》言帝颛顼高阳“依鬼神以制义”。司马贞在《史记》索引中将“依鬼神以制义”解释为：

> 鬼神聪明正直，当尽心敬事，因制尊卑之义。故曰降于祖庙之谓仁义是也，正义曰：鬼之灵者曰神也，鬼神谓山川之神，也能兴云致雨，润养万物也，故已依凭之剌义也，剌，古制字。①

至少在五帝时期，人们不仅对神灵进行祭祀，而且已经有了把众多神灵分层次进行祭祀的理念，以彰显其尊卑有序的观念。祭祀是为礼，祭祀之礼有相应的仪式，仪式表达虔诚敬畏。《左传·文公二年》曰：“祀，国之大事也。”在中国传统社会中，国家重视祭祀。山川之祭源于自然崇拜，山川之所以受到祭祀，是因为它们能够泽被四方，山川高大雄伟，有丰富的物产，能给人们提供生存所需的食物，并且还是为人们提供庇护的地方，因而要对其进行祭祀。山川祭祀，是一种感恩典礼，感谢山川，感谢天地。《五经·正义》释曰：“易姓而王，致太平，必封泰山，禅梁父何？天命以为王，使理群生，告太平于天，报群神之功。”报功天地有两层意思：一方面是向上天汇报、报告天下太平，国泰民安；另一方面是为了回报、报答天地给予人们的一切，感恩天地。封禅泰山的目的除了报功，同时也含有感恩的一面。所有的祭祀，都具有报恩之意。“天视自我民是视，天听自我民听。”“上天的意志代表人民的意愿。天地为万物之本，人民为邦国之本。从这个意义上说，感恩天地，就是感恩人民，敬畏天地，就是敬畏人心。”② 在古代，山川祭祀是一项十分重要、非常普遍且具有浓厚政治色彩的宗教活动，因此，得以广布和流传。在学界的考古调查中，也发现了一些祭祀山川的祭坛遗址，如1995年4月，文物考古工作者在山东省东阿县境内发现一座龙山文化时期先民用来祭祀的大型祭坛。另外“山东省大汶口莒县，灰陶尊的日月山

① ［汉］司马迁：《史记》(1)，北京：中华书局，1963年，第12页。
② 詹鄞鑫：《神灵与祭祀》，第66页。

三形合一符号，暗示新石器时代黄河流域已有山川崇拜迹象”。[1] 三星堆出土的玉璋亦有山川祭祀图像。

二、五岳祭祀——山川之祭的代表

在对山川进行祭祀的最初阶段，山川没有具体特定的指向，乃泛指一切名山大川。山川祭祀理念早已有之，但作为四岳、五岳提升的意义还是有一个过程，这当然是要随着社会文明的演进，在建立起国家层面社会秩序后方有这样的情状。史书中最早关于山岳名称的记载始见于《尚书·舜典》，在东南西北四个方位中，各选出一座山作为山川的代表进行祭祀，于是有了“四岳”的记载。《周礼·春官·大宗伯》最早出现“五岳”的概念：“以血祭祭社稷、五祀、五岳。”但文献中却没有明确说明五岳具体所指的是哪五座山。《礼记·王制》中记载了“五岳”的祭祀等级，即“五岳视三公，四渎视诸侯”，[2] 天子乃一国之君，因此他可以祭祀天下所有的名山大川，诸侯乃皇帝的臣民，只能祭祀境域内的山川。

对于五岳观念的形成时间及五岳定名的时段学界也多有争议。有学者认为中国五岳观念是伴随着“五行”学说产生的；[3] 顾颉刚认为，五岳形成及定名时间晚于汉代；牛敬飞认同顾颉刚所说的五岳定名时间较晚，但同时又指出，五岳定名时间不会晚至汉代，因为与《尚书》中记载相悖。[4]

笔者认为，既然周代的史书中已经出现了“五岳”这个词，《周礼》载：“以血祭祭社稷、五祀、五岳。”那么说明至少到周代，五岳的观念已经形成。至于五岳的定名时间，自然是在五岳观念形成之后。东汉郑玄《周礼》注释中指出：“五岳，东曰岱宗、南曰衡山、西曰华山、北曰恒山、中曰嵩山。”[5]

那么说至晚到汉代，五岳已经有了明确的指向，分别为东岳泰山、西岳华山、南岳衡山、北岳恒山、中岳嵩山。并且五岳作为山川之祭的代表，是要按其等级进行祭祀的。

汉刘邦取得天下后，承上古遗风，颁诏：“吾甚重祠而敬祭。今上帝之祭及诸

① 范正生：《大汶口陶符与将军崖岩画考释》，山东大学2008年硕士学位论文。
② 王文锦：《礼记译解·王制第五》，北京：中华书局，2001年，第73页。
③ 熊建伟：《道家、道教在五岳定位中的作用》，《中国道教》1993第2期。
④ 牛敬飞：《五岳祭祀演变考论》，清华大学2012年博士论文，第2—5页。
⑤ ［清］郑玄：《周礼》卷一八，明覆元岳氏刻本，第195页。

神当祠者，各以其时礼祠之如故。”① 并且明确规定了五岳四渎祭祀的地点：

> 制诏太常：夫江海，百川之大者也，今阙焉无祠。其令祠官以礼为岁事，以四时祠江海雒水，祈为天下丰年焉。自是五岳、四渎皆有常礼。东岳泰山于博，中岳泰室于嵩高，南岳灊山于灊，西岳华山于华阴，北岳常山于上曲阳，河于临晋，江于江都，淮于平氏，济于临邑界中，皆使者持节侍祠。唯泰山与河岁五祠，江水四，余皆一祷，而三祠云。②

汉代这一制度的提出，使得五岳从众多山峦中脱颖而出，成为朝廷山川祭祀的代表，并且泰山在五岳中的地位被提高，泰山祭祀为一祷五祠，其余四岳皆为一祷三祠。

汉代五岳制度的确立，使得五岳祭祀更加正规化，魏晋南北朝时虽然政权分裂，战乱不断，对于五岳的祭祀有所减少，但从未间断。唐宋时期五岳不断加封帝号，地方祠庙也一度被赐额赐号，以彰显对五岳山川神的重视，如《宋史》载：

> 故凡祠庙赐额、封号、多在熙宁、元佑、崇宁、宣和之时。③

唐宋时期岳渎祭祀一直位列中祀，如《大唐开元礼》曰：

> 日月星辰、社稷、先代帝王、岳镇海渎、帝社、先蚕、孔宣父、齐太公、诸太子庙并为中祀。④

《宋史》曰：

> 其诸州奉祀，则五郊迎气日祭岳、镇、海、渎，春秋二仲享先代帝王及周六

① 《史记·封禅书》卷二八，第1378页。
② 班固：《汉书》卷二五《郊祀志》，北京：中华书局，2000年，第1249页。
③ ［元］脱脱：《宋史》卷一〇五，礼志八，北京：中华书局，1977年，第2562页。
④ ［唐］萧嵩：《大唐开元礼》卷一，清光绪刊本，第41页。

庙，并如中祀。[1]

五岳施行长史负责制，如遇大事由皇帝遣官祭祀岳渎。元代五岳祭祀承袭前代，且道士取得了代祀五岳的权利。崇祀五岳等山川祭祀之俗延至明清。《五礼统考》载："国初令祀太岁及四季月，将风云雷雨岳镇海渎山川城隍旗纛诸神，尝建山川坛于天地坛之西，正殿七坛曰太岁、曰风云雷雨、曰五岳、曰四镇、曰四海、曰四渎、曰钟山。"[2]《清实录》也有很多关于五岳及山川祭祀的记载：

> 礼部议。合祭大享殿典礼，上帝皇只南向，太祖太宗东西相向，俱在殿内。大明一坛，在东，西向，夜明一坛、星辰一坛，在西，东向，俱在丹墀内。设东十坛：北岳、北镇、东岳、东镇、东海、帝王、山川、神只、四渎西十坛。[3]

> 乙丑。谕内阁。直省各府州县、设立坛墠。致祭社稷。及风云雷雨山川城隍之神。每岁春秋展祀。以崇报享。典至重也。[4]

综上所述，古代人很早就重视山川之祭，并且将山川之祭列为国之正祀。自秦汉始，山川祭祀一般和帝王巡幸紧密相连，凡帝王出巡径过名山大川，都将亲自或者遣官进行祭祀，另外，山川祭祀最常见的是与求雨等活动相联系。山川祭祀延续至明清时段，朝廷遇有大事件也会对山川进行祭祀，并且无论是在宫廷的祭祀中，还是在地方府州县的祭祀中，都有山川祭祀的存在。五岳作为山川之祭的代表，自汉代被正式列入国家祀典，直到封建制度解体，五岳祭祀一直是国家正祀之祭。泰山作为五岳之首，乃古代山川之祭的延续。

---

① 《宋史》卷九八，第2425页。
② ［清］秦蕙田：《五礼通考》卷三六，文渊阁《四库全书》本。
③ 铁玉钦主编：《清实录教育科学文化史料辑要》，沈阳：辽海出版社，1991年，第692页。
④ 铁玉钦主编：《清实录教育科学文化史料辑要》，第462页。

三、泰山五岳之尊的形成

作为五岳之首的泰山，位于山东省境内。历史上，泰山所在行政区划曾多次变迁：春秋时为鲁地，后属齐，为博邑。秦为奉高、博二县，属齐郡。汉为奉高、博二县，属泰山郡。东汉、晋因之。南北朝刘宋因之。元魏改博为博平，与奉高仍属泰山郡。隋开皇六年（586）改奉高曰岱山，十六年改博平曰汶阳，寻改曰博城。炀帝时大业年间（605—618）仍以岱山属鲁郡。唐武德五年（622）于县置东泰州，贞观元年（627）州废，省梁父、嬴、肥城、岱山4县入博城，乾封元年（666）更名乾封，总章元年（668）又曰博城，神龙元年（705）复曰乾封，属兖州鲁郡。宋开宝五年（972）移乾封于岱岳镇，即今治城南。大中祥符元年（1008）改曰奉符，属袭庆。金初为泰安军，大定二十三年（1183）升为州，领奉符、莱芜、新泰3县。元属东平路，至元五年（1268）析隶省部，领县4，视金增长清。皇明洪武元年（1368）省奉符入州，割长清，与州并隶济南府。清雍正间（1723—1735）升泰安府，同时设泰安县。由以上梳理可以看出，自有国家始，泰山一直是在国家的管辖范围之下。泰山被称为五岳之首，五岳之尊，是历代帝王举行封禅大典的地方，属于国家祭祀、皇家祭祀的范畴，历史上具有特殊的地位。

先秦史书《礼记·王制》是现存典籍中提及泰山祭祀的最早记录，其中说到上古关于天子巡狩文字如下：

> 天子五年一巡守。岁二月，东巡守，至于岱宗。柴而望，祀山川。……五月南巡守，至于南岳，如东巡守之礼。八月西巡守，至于西岳，如南巡守之礼。十有一月北巡守，至于北岳，如西巡守之礼。①

刘云军认为，虽然从文字上看，关于天子五岳祭祀行为在上古舜帝时期似乎已经有之，但是由于当时交通情况的限制，那些记载极有可能是后人根据西周天子祭祀山神情况杜撰出来的，不可全信。② 《公羊传·僖公三十一年》曰：

---

① 王文锦：《礼记译解·王制第五》，北京：中华书局，2001年，第165—166页。
② 刘云军：《两宋时期东岳祭祀与信仰》，北京师范大学2008届博士论文，第12—15页。

山川有能润于百里者，天子秩而祭之。触石而出，肤寸而合，不崇朝而遍雨乎天下者，唯泰山尔！①

叶涛引用了《礼记》中关于帝王巡守制度的话并对上述记载进行分析认为："当时泰山的地位与其他四岳是并列的，还没有出现后来的泰山地位上升而成'五岳独尊'的局面。""天子对五岳的巡守，除了时间不同，礼仪完全相同。"② 汉末黄巾起义时风行的《太平经》曰："中山以五岳为君长，五岳以中级下泰山为君长"。③ 对于泰山是如何成为五岳之首的，史书有多种解释：

南朝梁任昉《述异记》载：

秦汉时，民间传说盘古氏死后头为东岳，腹为中岳，左臂为南岳，右臂为北岳，足为西岳。④

《述异记》里记载，盘古死后身体的头、腹、左右臂、足五个部位化为五岳，因为尸体的头向着东方，化为东岳，头即是首，因此泰山就成了五岳之首了。显然这种说法只是神话传说，不足为信。泰山五岳之首、五岳之尊的形成，是伴随着阴阳五行学说而形成的。古人认为东方是太阳升起的地方，是万物交替、初春发生之地。东方是生命之源，希望和吉祥的象征。而古代先民又往往把神秘莫测的山岳视为神灵，把山神作为祈求风调雨顺的对象来崇拜，泰山又地处生命之源的东方，于是地处东方的泰山便成了"万物孕育之所"的"吉祥之山""神灵之宅"了。

清人郝懿行《尔雅义疏》中说道：

东方为岱者，言万物皆相代于东方，是阴阳交替，万物更生之地，按五行属木，四时属春，五常为仁，八封为震，星宿为苍龙，古人视为紫气之源，吉

① 刘云军：《东岳信仰缘起与国家祭祀制度——以五岳观念形成中心》，《齐鲁文化研究》2012年第3期。
② 叶涛：《论泰山崇拜与东岳泰山神的形成》，《西北民族研究》2004年第3期，第132—141页。
③ 王明：《太平经合校》卷六六，北京：中华书局，1960年，第234—235页。
④ ［南朝梁］任昉：《述异记》，吉林：吉林大学出版社，1992年。

祥之地，神灵之宅。

这种说法是根据阴阳五行说来进行解释的，泰山位属东方，东方又是万物更生之地，因此泰山就被看做是五岳之首了。

“五岳诸山原本都是各地区的名山，把它们概括为五岳，作为山岳代表统一祭祀，当是国家统一之后的事情。五岳观念的真正形成，当在西汉武帝时期；庙祀制度的完备，当在西汉宣帝时期。”① 泰山原本只是古代齐、鲁国的“望”，由于当时交通不便利，人们眼界所限，齐鲁人便认为泰山是其肉眼所见最高的山。② 泰山是齐鲁大地上最显著的山，泰山又在鲁地之东方，受五行思想的影响，因此在鲁人眼里，泰山就是最为高大神圣的山。王晖认为：“西周、春秋时期天室山（嵩山）地位最为显赫，泰山并非处于十分显赫的地位。从《山海经》来看，泰山地位并不十分突出，甚至连次要都不够。泰山地位的上升大约始于春秋时代，是随着齐鲁文化的兴盛而兴盛。”③

泰山被看做是万物之始，阴阳交代，生命之源的起始地。因此为了巩固统治，受天命而为帝王的“天子”，更把泰山看成是国家统一、其权力神圣不可替代的象征。“天子五年一巡守”“天子适诸侯曰巡守，巡守者巡所守也”，巡守的意思就是巡视其管辖的领地。作为山川的代表，五岳是天子巡守的重要场所。对于五岳而言天子都可以对其进行巡守，而泰山不同，除了巡守以外，还要在泰山上行封禅之事。泰山封禅，“封”即在岱顶聚土筑圆台祭天帝，增泰山之高以表功归于天；“禅”即在岱下小山丘祝方坛祭地神，增大地之厚以报福广恩厚之义。因此泰山封禅的目的实际上是感恩“天、地”。明确可考，真正举行过封禅大典的有六位皇帝，分别为秦始皇、汉武帝、汉光武帝、唐高宗、唐玄宗和宋真宗。除封禅外，秦始皇、秦二世、汉武帝、汉光武帝、汉章帝、汉安帝、隋文帝、唐高宗、武则天、唐玄宗、宋真宗，清帝康熙、乾隆等都曾亲自到泰山致祭，刻石纪功。

---

① 顾颉刚：《“四岳”与“五岳”》，《史林杂识初编》，北京：中华书局，1963年。吕宗力、栾保群：《中国民间诸神》，石家庄：河北教育出版社，2000年，第227页。

② 朱溢：《汉唐间官方山岳祭祀的变迁——以祭祀场所的考察为中心》，《东吴历史学报》2006年第15期，第69—89页。

③ 王晖：《周代的天神和山神崇拜》，游琪、刘锡诚：《山岳与象征》，北京：商务印书馆出版，2004年。

历代帝王借助泰山的神威巩固自己的统治，使泰山的神圣地位被抬到了无以复加的程度。唐代唐玄宗封禅泰山，首次以御文的形式称泰山为五岳之首。《纪泰山铭》曰："其方处万物之始，故称岱焉，其位居五岳之伯，故称宗焉……岩巍岱宗，卫我神主。"也正是由于泰山特殊的地理位置，"东方之始，万物交代""主掌生死"，得到历代帝王青睐、文人墨客推崇，泰山的地位逐渐高于其他四岳，而成为五岳之首、五岳独尊。因此，泰山随于五岳并置作为国家山川之祭的代表加以祭祀，然其为首、为尊的观念又使得它在一般意义上高于其他四岳。

第二节 泰山与道教

一、泰山司职的扩展

泰山因地处东方，被认为是"万物之始，阴阳交代"的地方，泰山主生的观念由来已久。《风俗通义》载：

> 俗说岱宗上有金荚玉策，能知人年寿修短。武帝探策得十八，因倒读曰八十，其后果用耆长。①

之后泰山又被赋予了新的内容，不仅主生且也主死，也就是泰山治鬼说。汉代关于泰山治鬼说的文献记载很多，如《后汉书·乌桓传》载："其俗谓人死，则神游赤山，如中国人死者魂归岱山。"汉朝时期，泰山已经成为主管人们生死之地，晋干宝在《搜神记》中也有记载关于泰山主管鬼神之事的实例。

关于泰山主死之职的缘起有学者认为，同泰山主生的观念一样，泰山治鬼也是发源于泰山"万物之始，阴阳交代"的观念。② 清代学者俞樾认为泰山治鬼之说，缘于泰山封禅之事。其文《茶香室丛钞》卷十六考论云：

> 余谓后世言神言鬼皆托之泰山，虽虚诞之说，而未始无理。盖因天事天，

① ［汉］应劭：《风俗通义》，王利器《风俗通义校注》，北京：中华书局，1981年，第65页。
② 刘慧：《泰山宗教研究》，北京：文物出版社，1994年，第117—127页。

因地事地，此封禅之所自起也……神道属天，王者既封泰山以报天，则泰山有神道矣；鬼道属地，王者既禅如云云、亭亭、梁父、高里诸山以报地，则云云、亭亭、梁父、高里诸山有鬼道矣。①

俞樾认为泰山治鬼之说虽然听起来有些虚诞，但是事出有因。因为帝王的封禅，在泰山上报天之功，因此有天主祠，报地之功，因此有地主祠，鬼道属地，死后魂归泰山，就是归于地主。俞樾的意思是泰山神鬼传说都是缘于泰山封禅，神鬼之说实际上就是指天地之属的另一层面。

（一）泰山信仰与道教的融合

道教是我国的本土宗教。汉末张道陵创立五斗米道，被看做是早期道教活动和道教实体出现的标志。道教是一个综合的宗教，其创立与发展吸收融合了多种因素。早期道教主要源于“古代宗教和民间巫术，至秦汉的神仙传说与方士方术、先秦老庄哲学和秦汉道家学说、儒学与阴阳五行思想”。② 因此很多已经形成体系的祭祀与信仰都是它吸收模仿的对象，对古代的山川之祭、大山崇拜的吸收融合，就是其中很重要的一部分。道教认为大山带有某种神秘感，是藏居神仙的地方，因此道教习惯于将大山作为依托修炼之地，道士也会隐居大山之中进行修炼。泰山在汉魏之际有了道教的痕迹，崔文子泰山传道布教，使得道教在泰山开始传播。《列仙传·崔文子》记载了诸多泰山神灵拯救百姓的故事：

崔文子者，太山人也。文子世好黄、老事，居潜山下。后作黄散赤丸，成石父祠，卖药都市，自言三百岁。后有疫气，民死者万计。长吏之文所请救，文拥朱幡，系黄散，以徇人门，饮散者即愈，所活者万计。后去在蜀，卖黄散，故世宝崔文子赤黄散，实近于神焉。③

“泰山信仰在汉晋时期被道教所吸收，成为道教中的神灵，其所具有主生死的观念也被道教所接纳并被进一步升华、神化，演变为掌管冥界的重要鬼神，最终

① ［清］俞樾《茶香室丛钞》卷一六，北京：中华书局，1996年，第324—325页。
② 任继愈《中国道教史》，北京：中国社会科学出版，2001年，第9—15页。
③ 王叔岷：《列仙传》，北京：中华书局，2007年，第95页。

完成了道教化过程。”[①] 泰山也因此成为道教的名山。东岳泰山神也成为道教的重要神灵，知人生命长短，主掌生死轮回。道教的相关典籍中也有关于此的记载，如《洞玄灵宝五岳古本真形图》载泰山神为主管生死的大神、百鬼之主：

> 东岳泰山君，领群神五千九百人，主治死生，百鬼之主帅也，血食庙祀宗伯也。俗世所奉鬼祠邪精之神而死者，皆归泰山受罪考焉。诸得佩《五岳真形》，入经山林及太山，诸山百川神皆出境迎拜子也。泰山君服青袍，戴苍碧七称之冠，佩通阳太平之印，乘青龙，从群官来迎子。[②]

道教典籍《真灵位业图》中记载了泰山神在道教中的地位：

> 玉清三元宫第二左位，司命东岳上真卿太元真人茅君，讳盈，字叔申。第六左位岱宗神侯领罗酆右禁司鲍元节。地仙散位贾元道、李叔胜、言成生、傅道流四人，并隶司命，主察试学道者，在泰山君秦，字景倩，为四镇，领鬼兵万人，有长史、司马，复有小镇数百，各领鬼兵数千万。[③]

道教吸纳泰山成为道教名山，东岳泰山之神成为道教中的重要山神。不仅是泰山，五岳都被道教划为领地，成为道教的名山。五岳之神成为道教中的重要神灵，而东岳泰山神则成为百鬼之主、冥界主帅，主管人的生死轮回。

南北朝时，泰山府君的传说已经相当普及。张华《博物志》说，泰山是天帝之孙，“主召人魂”。在泰山之侧设置地府。地府内设置三十六狱、七十二司。各地东岳庙中有对泰山地府的模拟，设立七十二司地府判官是东岳诸神中最具特色之处。陶弘景《真灵位业图》中有关于地府判官七十二司的最早记载：“鬼官有七十五职名，显者凡百一十九人。”宋元之际，关于地府七十二判官的设置基本形成，但是具体职位还没有完全统一。宋道士吕元素在《道门定制》称：“史籍醮地府七十二司圣位。”元朝《东岳大生宝忏》中七十五司判官，设七十五司。关于东

① 卜祥伟：《论早期泰山信仰及其道教化》，《山东理工大学学报（社会科学版）》2015年第1期，第43页。
② 张继禹：《中华道藏》，北京：华夏出版社，2004年，第348页。
③ 陶弘景：《真灵位业图校理》，北京：中华书局，2013年，第42、236页。

岳庙内的司职多少级职能，各地也不尽相同，完全根据庙宇的大小及建立者的意愿来规定，有的只有二十司、十司，有的是七十五司。如泰山蒿里山森罗宝殿，昌平东岳庙则是七十四司，北京东岳庙初建为七十二司后扩展为七十五司，现在北京东岳庙内为七十六司。

（二）泰山冥界主神与佛教地狱说

泰山乃道教圣山，冥界主神，佛教有地狱之说，关于佛教地狱与东岳冥府之融合，潘兰香在其《东岳大帝源流》一文中是这样描述的："佛教传入中国后，曾经对泰山神信仰产生过深刻的影响。在早期的汉译佛经中，有的译者便径将佛教地狱译为'太山'或'太山地狱'。"如三国吴康僧会译《六度集经》卷七："或以闻太山汤火之毒、酷裂之痛，饿鬼饥馑积年之劳，畜生屠剥割截之苦。"《分别善恶所起经》中写道："四者死后，魂魄入太山地狱中。太山地狱中考治数千万毒，随所作受罪。"吴支谦译《入吉祥神咒经》亦云："泰山地狱饿鬼畜生道。"于是流俗渐以东岳之太山冥府与佛教六道之地狱混为一谈。如南朝宋刘义庆《幽明录》中"赵泰""康阿得""石长和""舒礼"等条所记地狱，都在泰山，称其主为泰山府君，而生前有罪者在泰山地狱中备受酷刑。显然是把佛道二教有关冥司的说法糅合在了一起。隋唐以后，由于佛教的流传，以地藏王、阎罗王主冥间的信仰逐渐兴起，泰山神信仰受到影响和冲击。唐末兴起的十殿阎王之说把泰山神也列入其中，但由于东岳大帝已被纳入道教神系，并且受到唐宋帝王的推尊，在民间更是根深蒂固，所以影响仍然很大，两种信仰并行于世。在东岳大帝信仰中吸收了许多佛教的内容，人们认为东岳大帝主宰幽冥十八层地狱及世人生死贵贱，庙中一般还配有七十五司，分司众务。明清以来，这两种信仰逐渐合流，两位冥神往往并存于东岳庙中，而民间传说则认为东岳大帝乃阎罗王的上司。各地城隍审理的案件，最后也都要汇总到东岳来。至此，东岳大帝的形象意义与最初的泰山神已大相径庭，完全不同了。①

全国大多数东岳庙里，除了供奉泰山神之外还通常会供奉地藏菩萨。泰山神起源于自然崇拜，后被道教吸纳成为泰山上有名的道教神，地藏菩萨则是佛教的神。一个归属道教一个归属佛教，佛道作为各自独立的宗教信仰，二者何以共处

① 潘兰香：《东岳大帝源流》，《学术交流》1997年第6期，第129页。

一室共享香火？其实二者之所以能共处一室，主要是其各自司职的原因。道教佛教里都有地狱轮回之说，泰山神在道教里是掌管地狱之神，是地狱里权利最高的神，而地藏菩萨在佛教里也是掌管地狱七十二司的神。虽然教派不同，但是实际上二者掌管的都是一个事情。对于老百姓而言，人们崇祀他们主要是因为其司职，至于各自的归属他们则不是很关心。既然二者掌管的是一件事，佛教道教对各自神灵的宣传都很到位，在各自的教派里二位神仙都法力无穷。谁灵验谁不灵验，供奉谁不供奉谁，中国人并不是十分在意，既然无从论证，那就一起供奉。

东岳泰山神信仰发展到明清时期，由于佛道信仰中某些层面的合流，泰山神的神职更是不断地被夸大，不仅主世人生死贵贱，而且成为冥界的主帅，主宰幽冥十八层地狱。泰山神的司职越来越广泛，即便是有“地方保护神”之称的城隍也不得不臣服于他。

二、道教祭祀与国家五岳祭祀的融合

（一）唐以前国家东岳祭祀与道教祭祀

道教建立后，在其逐步完善的过程中，为了使自身得到更好的发展，其教理教义更好地被大众接受，遂不断地将国家祭祀及民间祭祀中的已经有一定影响的神灵吸纳进来，成为自己神祇体系内的神。道教体系内的许多神灵都源于已有神灵的吸收改造。如《史记·封禅书》中记载有百神：

> 汉初。雍有日、月参、辰、南北斗、荧惑、太白、岁星、填星、二十八宿、风伯、雨师、四海、九臣、十四臣、诸布、诸严、诸逑之属，百有余庙。

上述神祇多属于国家祭祀体系内的神灵，后来多被道教所吸收，同时成为道教体系内的神尊。如“天帝演变为玉皇大帝，天、地、水神演变为三官，北方七星宿神演变为玄武（真武），其他如东岳大帝、四海龙王、城隍土地、门神及灶神，最初都是民间信仰的神灵，后转而成为道俗共祭的偶像”。泰山是属于国家祭祀的山岳，泰山神是国家祭祀体系内的重要神祇，同时泰山又成为道教的名山，道教吸纳泰山神成为自己的尊神。

国家祭祀有明确的祭祀等级规格，道教本身也有自己的祭祀体系，即所谓的道教科仪、斋醮法事，二者都要在各自体系内对泰山神灵进行相应的祭祀，因此，泰山祭祀同时属于国家祭祀及道教祭祀两个祭祀体系。“五岳为道教名山灵地，五岳之神是道教神祇体系中重要的神灵，而五岳之神同样是以儒教为背景的国家祭祀体系中的重要神祇，两者在很长一段时间内各行其是。”①

魏晋南北朝是道教的发展期，确切地说这一时期的道教祭祀主要是本系统的完善与发展，与国家祭祀系统并无交集。唐以前道教在泰山的活动也仅仅是传道布教，道教的行道活动也不列于国家祀典。这一时段，二者对于泰山神的祭祀也仅是在各自体系内为祭。

（二）道教五岳祭祀与国家五岳祭祀的融合

唐代以前，国家祭祀与道教祭祀并无太多交集。唐代，道教与国家政治生活开始频繁接触。自唐建立以来，有多位皇帝崇尚道教，隋唐时期，释、道、儒三教并存，隋以佛教最尊，唐以道教为先。武德八年（625），高祖李渊颁布《先老后释诏》，确定了先老、次孔、末后释宗的三教排名，道教成为国教第一。唐代道教作为国家宗教，其斋醮法事为皇室所看重，正式登上国家祭祀的大雅之堂。唐玄宗御敕编撰的《唐六典》，将道教斋醮列为国家祀典。② 有学者研究指出，“唐朝皇帝一方面将道教的始祖老子尊为自己的宗祖，设机构将道士作为族亲来加以管理；另一方面又将道教与国家的政治生活相联系，将道教仪式引入国家祭祀（如山岳河渎的祭祀）的礼仪之中。这一切都大大提高了道教的地位，促进了道教的发展”。③ 唐开元十九年（731），道士司马承祯上言：

> 开元时，天台道士司马承祯言，今五岳神祠是山林之神也，非真正之神也，五岳皆有洞府，有上清真人降任其职，山川风雨阴阳气序，是所理焉。冠冕服章佐从神仙皆有名，数请别立斋祠之所。上奇其说，因勅五岳各置真君祠一所。④

---

① 刘兴顺：《论道教五岳神与国家祭祀五岳神的首次完整交融——以北宋五岳观为中心》，《泰山学院学报》2015年第2期，第25页。

② 刘兴顺：《论道教五岳神与国家祭祀五岳神的首次完整交融——以北宋五岳观为中心》，第25—29页。

③ 白如祥：《从岱岳观碑看泰山道教与唐代政治》，《经济与社会发展》2008年第4期，第181—183页。

④ 《五礼通考》卷四七，光绪六年（1880），江苏书局重刊第18册，第15页。

在此之前国家五岳祭祀与道教五岳祭祀于各自体系内为祭，也正是在这一年道教五岳祭祀与国家祭祀开始产生交集，此次司马承祯的上言被唐玄宗采纳，五岳所在地各自赐建真君祠。司马承祯想要建立五岳真君祠的目的，是想近一步与国家五岳祭祀靠拢，五岳真君祠的建立，使得道教在对于五岳的祭祀上有了自己独立的神祇祠庙，并设计出了自己的五岳祭祀体系。然而五岳在各自所在地建立的真君祠，实际上还是道教系统的神祇，国家祭祀的五岳神与道教祭祀的五岳神仍然是分属不同的系统，并且各自为祭。正如相关学者研究中指出："实际上司马承祯的设计并未完全成功实施，现实中，道教与儒教五岳之神仍然并行，难以产生交集，且儒教之五岳神灵仍是国家祭祀的正神。可以说，两类五岳神祇多以分立或竞争为主，很难产生交汇。"① 道教五岳祭祀融入国家五岳祭祀体系，二者实现完整意义上的结合始于宋代。

宋代继续延续唐代岳神加封帝号的制度，宋真宗时，加封五岳为"天齐仁圣帝"，并命建五岳帝宫奉之。立于岱庙的宋晁迥《大宋东岳天齐仁圣帝碑铭》述五岳观之创建云：

> （真宗）乃命案驰之东偏，直宸居之巽位，辟地经始，别建五岳帝宫。

五岳帝宫即五岳观。② 《泰山文献集成》中也有相关记载：

> 升泰山之神曰天齐仁圣帝，乃命案驰道之东偏，直宸居之巽位，辟地经始，别建五岳帝宫，以申崇尚之礼焉，御制《奉神述》，诏中书召侍从之臣谕以制作之本意。③

又据《续资治通鉴长编》载，五岳观始建于大中祥符五年（1012）：

> 《实录》于八月己未书，命中使邓守恩修五岳观；九月丁亥又书，初建五

① 刘兴顺：《论道教五岳神与国家祭祀五岳神的首次完整交融——以北宋五岳观为中心》，第25—29页。
② 刘兴顺：《唐代道教与泰山祭祀考论》，《泰山学院学报》2013年第2期，第46—55页。
③ 汤贵仁、刘慧主编：《泰山文献集成》（第七卷），济南：泰山出版社，2008年，第422页。

岳观于南熏门内之东偏。①

又《宋会要辑稿》礼五《集禧观》载：

真宗大中祥符五年（1012）九月，诏修玉清昭应宫，使丁谓等就南熏门内奉节、至远三营地，及填干池之西偏建观，以奉五岳帝。又命内侍邓守恩监修。仍作保康门于朱雀门之东，又作延安、安国二桥，南辟街与观北门相直。②

由以上文献可知，五岳观的建立时间为大中祥符五年九月，五岳观的主要职能是为了奉祀五岳帝。五年后至祥符九年（1016）五岳会灵观方始建成，《宋会要·礼五·祠宫观》载：

观成。车驾亲诣酌献，凡延真殿，虚其中，启醮于此设立。次则五殿差布。正东，东岳天齐仁圣帝；正西，南岳司天昭圣帝；正西，西岳金天顺圣帝；次东，北岳安天元圣帝。皆相对面。西岳、北岳稍退。中位，中天崇圣帝，又稍退。每殿二夹，东岳佐命曰罗浮山、括苍山；南岳储副曰霍山、潜山；西岳佐命曰肺山；北岳佐命曰河逢山、抱犊山；中岳佐命曰少室山、武当山。皆设真君像，殿廊各图山岳形及得道事迹。崇元殿设灵宝天尊像，二夹殿设中茅、小茅君像。观西墙别有小池，中建为鸿福殿，扶桑大帝、旸谷神王、洞渊龙王像，每岁春秋，具祝文祭赛。③

此时五岳观所奉五岳帝与国家祭祀的五岳帝已经是同一神祇，即道教五岳神与国家祭祀的五岳神完美的结合。

首先，五岳观所供奉的五岳神是国家祭祀的五岳神。建立五岳观的目的是奉祀五岳帝，五岳帝乃国家祭祀系统的神灵，这一点下面的史料可以很好地证明。北宋延续了唐代以来的山川封爵现象，真宗于祥符四年（1011）：

---

① ［宋］李焘：《续资治通鉴长编》，北京：中华书局，1979年，第1773—1774页。
② 徐松：《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年，第475页。
③ 《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年，第475页。

五月乙未，加上东岳曰天齐仁圣帝、南岳曰司天昭圣帝、西岳曰金天顺圣帝、北岳曰安天元圣帝、中岳曰中天崇圣帝。命翰林、礼官详定仪注及冕服制度，崇饰神像之礼。其玉册制，如宗庙谥册。帝自作《奉神述》，备纪崇奉意，俾撰册文。①

丙戌，新修集禧观成，初会灵观火，更名曰“集禧”。即旧址西偏，复建一殿，共祀五岳，名曰“奉神殿”。盖取真宗尝著《奉神述》也，因命知制诰蔡襄，重模真宗御书，故本立石于东庑，名曰“奉神殿”，仍令襄书额。②

从上述史料可以看出，真宗建立五岳观的目的是奉祀列在祀典的五岳帝，仁宗皇佑五年（1053）重建五岳观所在地也是旧制西偏，且根据真宗的《奉神述》取名为奉神殿。由此可见历代的五岳观所供奉之五岳帝，皆是列在祀典的五岳帝。

但是，同时五岳观供奉的五岳帝又是道教神祇系统的五岳神。“五岳观神祇以灵宝天尊为中心。以五岳帝为主体，辅以夹侍等仙真，此系列神灵显然属道教神系。从其宗教社会活动来看，也以道教仪式为主体。所以京城五岳观奉祀的是道教系列的五岳之神确定无疑。可以说，五岳观供奉之五岳帝，又与列在祀典国家祭祀的五岳帝有着高度的一致性和同一性。”③

因此，北宋五岳观中之五岳帝，也既是国家祭祀之五岳神祇，又同属于道教祭祀之五岳神。二者二位一体、合二为一于五岳观。

国家祭祀的五岳神与道教的五岳神合流，在祭祀仪式上也表现出了互相融合的情形，五岳观不仅是官员参与祭拜之地，并且在官方主办的祭祀场合同时建立道场。五岳观在其建设过程中命大臣至观中祈雨并遣官祭祀岳渎，与此同时在观中建立道场进行祭祀。如大中祥符八年（1015）二月十七日：命宰臣以下分诣寺观祈雨，遣官祷岳渎，仍命参知政事丁谓建道场于五岳观。④ 五岳观建成以后，其由官方主导的祭祀活动，其仪式与用乐更好地体现出二者的融合。《宋会要辑

① 《五礼通考》卷四七，第28页。
② ［宋］李焘：《续资治通鉴长编》，长沙：岳麓书社，2008年，第713页。
③ 刘兴顺：《论道教五岳神与国家祭祀五岳神的首次完整交融——以北宋五岳观为中心》，第28页。
④ 《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年，第736页。

稿》载："御书殿额，自正阳门设仪仗、僧道威仪，教坊作乐，迎导赴观。又许士庶烧香三日，赐文武百官假一日。"① 即在五岳观举行的活动中，既有官方的参与又有道教的参与，既有国家礼仪之用乐又有道教斋醮科仪。国家五岳祭祀与道教五岳祭祀在祭祀仪式与用乐上实现了完美的结合。

京城五岳观的设立，是将国家祭祀所在地五岳神移至京城，并将其纳入道教系。可以说正是这次五岳观的建立，使得国家五岳祭祀之神与道教五岳祭祀之神两个系统的五岳神合二为一。从此以后国家祭祀的五岳之神与道教祭祀的五岳之神为同一神灵系统，不仅是神灵的合体，同时也是两个不同祭祀体系的融合。在官方主持的五岳神祭祀中，国家祭祀仪式与用乐与道教祭祀的斋醮科仪同时存在，这是五岳祭祀史上一个重要的转折，同时也对五岳所在地的祭祀产生了深远的影响。

据《宋史·礼志五》载："遣官祭告。诏岳、渎、四海诸庙，遇设醮，除青词外，增正神位祝文……帝自制五岳醮告文，遣使醮告。即建坛之地构亭立石柱，刻文其上。"②

以上文献说明，北宋时，五岳各所在地的庙宇也成为道教设道醮祭的场所。在醮祭时，增设正神位祝文，并且皇帝亲自制作五岳之醮告文，派遣使者代替皇帝醮告五岳。这是京城五岳观祭祀对五岳所在地岳庙的影响。③ 北宋开启了五岳祭祀的新篇章，国家祭祀的五岳神与道教祭祀的五岳神合流，不仅是京城的五岳观，五岳所在地的岳庙也实现了二者的合流，即从宋代开始地方上的五岳庙祭祀同样也是官方与道教共同参与的。京城五岳观的设立，开启了五岳国家祭祀的重大变化，并引导了地方岳庙祭祀的变化。作为五岳之首的泰山，其庙宇即东岳庙的祭祀自然也不会例外。

不仅如此，到了元代，道士还获得了代替朝廷祭祀岳渎的权利。东岳泰山也是其必祀之处。如冯志亨《重阳成道宫记》云：

蒙哥皇帝即位之元年，诏征掌教大宗师真常李真人，上亲授金盒香、白金

① 《宋会要辑稿》，第475页。
② 《宋史》，第1672页。
③ 刘兴顺：《论道教五岳神与国家祭祀五岳神的首次完整交融——以北宋五岳观为中心》，第25—29页。

五千，佩金虎符，代礼巡祀岳渎，凡在祀典者靡所不举。①

王鹗《玄门掌教大宗师真常真人道碑铭》亦云："岁辛亥，先帝（元宪宗蒙哥）即位之始年也，欲遵祀典，遍祀岳。冬十月，遣中使诏公（李志常）至阙下……自恒而岱。"②

道士取得代替朝廷祭祀岳渎之权，俨然国家正使。《元史》载："岳镇海读代祀自中统二年始，凡十有九处，五道……道遣使二人……中统初，遣道士，或副以汉官。至元二十八年正月帝谓岳四渎祠事……宜遣重臣代渎祠之，汉人选名儒及道士。"③ "遣朝廷重臣及名儒道士祭祀岳渎祠，遂元朝定制，自此道士取得代朝廷出祭岳渎之特权，俨然国家正使及元世祖定五岳祭礼，除专遣蒙汉贵臣外，亦沿用道士，遂成定制……此制度至明初犹沿袭不易，故洪武、永乐遣祭泰岳，皆以道士伴行。"④

（三）国家五岳祭祀与道教五岳祭祀的融合对泰山地方官府祭祀的影响

泰山东岳庙同时属于国家祭祀之正祀之祭。东岳泰山神又是道教神祇，道教本身也要对其进行祭祀，最初二者所祭祀的泰山神乃各自神祇系统的神灵，宋代京城五岳观的设置使得国家五岳神与道教五岳神合二为一。因此，自宋代始国家与道教所祭之东岳泰山神乃同一个神，并且在官方主持的祭祀仪式上，既有官府祭祀仪式及用乐又有道教斋醮科仪，即道教科仪及用乐进入到泰山东岳庙（岱庙）官方祭祀仪式中，成为定制。

唐代泰山信仰在山东地区逐步渗透、发展，地方上也出现了泰山神的行宫——东岳庙。自唐始，五岳神开始被加封，东岳泰山神更受到帝王的推崇。自唐至宋元时期，东岳泰山神屡次被加封，从自然神转化成为与天齐的帝王。东岳庙在历史某一时段被称为"天齐庙"。唐代封东岳泰山神为"天齐王"，宋代真宗五岳加封帝号，封东岳泰山神为"天齐仁圣帝"，元代加封为"天齐大生仁圣帝"，正是因为历史上东岳泰山神有"天齐"的封号，特别是宋代"天齐仁圣帝"

① 王元林、孟昭锋：《论碧霞元君信仰扩展与道教、国家祭祀的关系》，《世界宗教研究》2010年第1期，第107页。
② ［明］汪子卿：《泰山志校证》卷一《望祝》，合肥：黄山书社，2006年，第127页。
③ ［明］宋濂：《元史》卷七六《祭祀志五·岳镇海读》，北京：中华书局，1976年，第1900页。
④ 《泰山志校证》，第127—128页。

的加封，加之这一时期是全国普建东岳庙的兴盛时期，因此后世有些地方东岳庙遗址仍称为天齐庙。《钦定四库全书》有如下记载：

> 乾隆二十三年御制《仁育宫颂》言叠旧作岱庙诗韵（有序）：玉泉山西择爽垲地，建东岳天齐庙，而名之曰仁育宫，天齐之称见于《史记》，东岳岱宗则虞帝之所柴望也。今祠宇遍天下，明灵扬诩，理大物博，岂非以仁育万汇，不崇朝而雨天下？语曰：泰山不让土壤，固无往而弗格也。既为碑记，以落庙成，兹经过展礼，辄依旧作岱庙韵，以成颂言。出震尊为五岳宗，配藜布濩岂拘封。一拳即是扶桑石，五鬣宁殊汉代松。瑞气氤氲笼玉殿，苍灵肃穆仰金容。①

由上可知，玉泉东岳庙又叫东岳天齐庙，后又命名为仁育宫。

正是由于帝王对泰山的特殊青睐，加以泰山主掌生死的职能，由此这一信仰逐渐延伸至民间，至宋代泰山神信仰已经辐射至全国。人们不远万里，纷纷到泰山朝拜泰山神。也是在这一时期，为方便百姓祭祀，帝王下令全国普设东岳庙。这一点地方志中各地修建东岳庙记里多有表述，如：

> 东岳行宫，在郡东门外易俗里，即伪闽时所建东华宫之泰山庙也。宋大中祥符间，寖广其制，明崇祯中重修。又有行祠，在连江县钦平下里。②

> 东岳庙，在县治西，宋祥符间建，元大德至元中尝加修葺。③

王通叟《东岳行宫记》载："宋真宗祥符九年有事，泰山岳神显异，诏天下郡县悉建东岳行宫，人始得以庙而作敬所。遂安县自始建。"④

发展至明清时期，全国县制以上地方官府基本上都有东岳庙，东岳泰山神信仰遍及全国。如福州东岳庙记载：

---

① ［清］于敏中、窦光鼐等纂修：《钦定日下旧闻考》卷八五，《四库全书》本，第2272页。
② ［清］郝玉麟：《福建通志》卷一五，文渊阁《四库全书》，台北：商务印书馆，1986年，第1076页。
③ ［清］嵇曾筠：《浙江通志·严陵志》卷二二四，文渊阁《四库全书》本，第9147页。
④ 浙江省地方志编纂委员会编：《雍正朝浙江通志》，北京：中华书局，2001年，第6300页。

五岳自古皆秩祀于天子，而东岳独为天下宗，今郡县不置庙则以为阙。[1] 岱为五岳之宗，在昔天子巡守祭告必先焉。圣哲封禅祝厘扬烈，亦唯有事泰山，于他岳则未之有闻。后世祀礼寖，繁山川之神，臣、庶通祀无禁，以岱岳于方为东，在德为仁，赫乎有神，导和弭沴，生物福民，咸有赖焉。于是有大生仁圣之号，而行祀遍天下矣。[2]

作为列在祀典的国家普设的泰山东岳庙行宫，在地方官府的管辖范围内也要对其进行祭祀，在其官方主持的祭祀中，其仪式及用乐等同于泰山东岳庙（岱庙）地方官府之祭。《明史》载："议上，乃命修建斋醮，遣官祭告，并东岳、真武、城隍庙、灵济宫祭祀。"[3] 因此，全国东岳庙祭祀官方祭祀仪式及用乐，与道教斋醮科仪共存。明清时期，东岳庙祭祀乃国家小祀，属全国群祀、通祀的等级，由于制度的规定性，全国各地地方官府东岳庙祭祀仪式及用乐存在一致性。道教五岳神与国家祭祀体系五岳神的融合，使得道教祭祀名正言顺地进入到国家祭祀体系中。不仅如此，宋元之际，道士获得了代祀岳渎的特权并成为定制，促进了五岳祀典道教化。如皇帝遣道士祭泰山神的例子："永乐四年，皇帝遣道士严嗣安、监生马武至，祭东岳泰山之神。""永乐五年，遣道士复生、监生张礼祭。"有研究者指出明代是我国的道教发展的最完备的一个时期，到了明代就有了神乐署以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭。这一时期宫廷祭祀音乐与道教斋醮科仪音乐成为一脉体系。洪武元年（1368）设立了管理道教的玄教院，洪武十五年（1382）改玄教院为道录司，地方上设置道纪，建立神乐观来掌管乐舞以备祭祀用，并且神乐观的道士自己拟定祭祀音乐的乐曲、乐器，培训乐舞生，命一正六品提点，隶属于直接听命于礼部掌管祭祀礼乐的太常寺，这一制度在南北各大道观都有推行。"北京的东岳庙、蟠桃宫、吕祖祠、岳庙均属'神乐观'，居乐舞生，平时着道装，蓄发住庙，但可有家室，父子世袭。遇有朝廷盛典，即奉诏入宫参加祭典仪式。演奏的乐曲属宫廷祭典音乐，使用乐器比较多"，[4] 雄壮宏伟而

① ［元］揭傒斯著，李梦生点校：《文安集》卷一〇，上海：上海古籍出版社，1985年，第328页。
② ［明］林弼：《林登州集》卷一五，文渊阁《四库全书》本。
③ ［清］张廷玉：《明史》卷五〇，志二六，北京：中华书局，1974年，第1310页。
④ 刘红：《道教音乐体系及其流派特征——正一道与全真道两大教派之宫观音乐》（上），《大音》2013第2期，第8页。

又不失欢快。明太祖（朱元璋）洪武十一年（1378），遣道士吴永舆等祭泰山；二十八年（1395），讨龙州赵宗寿，遣神乐观道士乐本然等祭告泰山。[①] 在《正统道藏》里至今还保存有明成祖时制成的《大明御制玄教乐章》，记录了明代斋醮赞咏的实录。乐章无论从内容形式上还是音乐进行上，可以说与宫廷祭祀音乐都有很好的吸收融合。到了明末，斋醮科仪由宫廷流入民间，与民间丰富多彩的传统音乐相结合，使音乐风格更加丰富多彩。清代在道乐管理上基本“沿袭明代旧制”。岱庙、东岳庙祭祀本身属于国家祀典，宋元明清国家祭祀道士参与，岱庙本是道教的庙宇，道教有科仪及道教音乐。因此岱庙、东岳庙在某一时段、在某一特定的程序上，其祭祀仪式及用乐上有道教的成分也是顺理成章的。

道教祭祀是东岳庙祭祀系统中不可或缺的一员。唐以前，道教五岳祭祀与国家五岳祭祀在各自系统中为祭，唐代国家五岳神与道教五岳神的相互融合，使得原本属于两个系统里的神祇合为一体，由此形成了官方的祭祀体系中道教的参与，这种改变使得地方上的五岳祭祀也受到影响，如此形成东岳庙祭祀中道教科仪的加入。东岳庙地方官府祭祀中有道教祭祀的加入，道教斋醮法事有自己独立的仪式及程序，其随出现在官方的祭祀仪式中，却有自己独特的祭祀体系。

庙会乃官方主持下民众参与的祭祀，庙会本身就是一个大的祭祀平台。在庙会上一切与泰山信仰有关的相应祭祀都可以参与进来。道教本身就把泰山神列为冥界的主神，作为重要的祭祀对象，因此庙会上道教的参与祭祀也是很常见的。

第三节　岱庙与东岳庙

一、岱庙

泰山古时又被称为“岱山”，泰山上修建的祭祀泰山神的主庙因此被称为岱庙。泰山乃五岳之东岳，因此岱庙又称东岳庙、东岳泰山庙。岱庙建立的具体时间，没有确切的文献记载。岱庙“‘秦时起畤’‘汉亦兴宫’”，[②] 意思是指秦代泰山就有了岱庙的建制。关于“秦时起畤”的史料仅此一条，无从考证。因此有

① 曲进贤：《泰山通鉴》，济南：齐鲁书社，2005年，第119页。

② ［北宋］杨亿：《天贩殿碑》碑文，米运昌：《岱庙“秦既作畤”“汉亦起宫”质疑》，《山东师范大学学报》1985第2期，第20页。

不少学者对此也提出了质疑，并且对于岱庙初建时间史书中也有不同声音。《风俗通》曰："岱宗庙在博县西北三十里，山虞长守之。按《志》，唐庙在岳之南麓，岱岳、升元二观前，当为汉址，宋改今地。"① 元长山尹杜翰撰《延禧殿堂庑记》："岱宗有祠，实自唐始，宋大中祥符肇建今祠。"②

从上述两条史料来看，对于岱庙的建立时间有两种说法：一种认为从汉代便有；另一种说法认为唐代才有。然而汉代《风俗通》又有记载曰："代宗庙十月日合冻，腊月日涸冻，正月日解冻，皆太守侍祠。"③ 既然汉代都已经有了掌管岳庙的官员，那么说最晚到汉代，泰山就已经有岳庙的建制了。由于泰山是五岳之首，国家祭祀、皇家祭祀的范畴，历代帝王祭祀、封禅泰山必谒岱庙，岱庙是帝王封禅泰山祭祀泰山神的地方。明代还一度称岱庙为"天子庙"，成为皇帝的专属庙宇，岱庙被称为"天子庙"的史料并不多见。目前只有岱庙所存的明神宗皇帝万历圣旨，明确地称岱庙为"东岳泰山天子庙"。圣旨曰：

> 赐谕东岳泰山天子庙住持及道众等：朕发诚心，印造道大藏经，颁施在京及天下名山宫观供奉，经首护敕以谕其由。尔住持及道众人等，务要虔洁供安，朝夕礼诵。保安眇躬康泰，天下太平。俾四海八方同归清静善教，朕成恭己无为之治道焉。今特差道经厂掌坛尚膳太监李升贲请前去彼处供安，各宜仰体知悉。钦哉此谕。大明万历二十七年闰四月二十四日。

圣旨中明确称岱庙为"天子庙"，可见岱庙皇家祭祀的性质。岱庙不仅是皇帝祭祀的重要庙宇，唐代岱庙还被列入国家祀典，地方官府也要祭祀。学士薛瑄《庙记》记载："东岳泰山之神故有庙，在山之阳。朝廷有大典礼、大政务，则遣使告焉。"④ 直到清代封建制度解体，岱庙一直是官方祭祀的重要庙宇。

---

① 汤贵仁、刘慧：《泰山文献集成》（第一卷），第104页。
② 汤贵仁、刘慧：《泰山文献集成》（第一卷），第104页。
③ 汤贵仁、刘慧：《泰山文献集成》（第一卷），第104页。
④ 汤贵仁、刘慧：《泰山文献集成》（第一卷），第106页。

二、东岳庙

除岱庙祖庭外，地方上的东岳庙都被看做是东岳泰山神的行宫，“它属于东岳大帝的分身机构，同样具有主管人之生死的职能，且地方上的东岳庙中也有对泰山地府的模拟。庙宇的大小决定了对于泰山地府的模拟也不尽相同，大一点的庙宇模拟的机构设置多些，小一些的庙宇则相对少些。对于城镇居民来说，它是城市的‘异界’，是城镇居民表达信仰的神圣空间，人们可以就近实现‘朝岳’的信仰行为。而对于地方官府地方官员来说，一方面它是国家在场的象征，地方官员上任，都要到东岳庙进行祭拜，以显示其神圣性和合法性。另一方面它是城市潜在的秩序维持者，有着制约与服务城市社会生活的现实力量。”①

由于泰山神主管生死的职能，泰山神信仰也逐渐辐射到普通老百姓中，对于普通老百姓而言，国家的法律制度与之相去甚远，生死之事对于他们来讲才是大事。从生来讲，人活着就难免会生病，天灾人祸是常事，希望活着的时候少病灾、多福寿。由于泰山神主管人生的职能，希望其能保佑平安无病祸，并能延年益寿。从死而论，传说人死后都会到阴曹地府，在那里接受审判，地府神会根据其活着的表现，给一个准确的定位，是投胎转世早升极乐，还是接受酷刑惩罚，都由地府判官说了算。而泰山神主掌阴间事，是地府的统领者，普通老百姓对其进行供奉其原因还在于，如果在阳间做了坏事或者亏心事者，希望泰山神能网开一面从轻发落。即便是生前没有做过坏事的人，如果是转世投胎也希望来世能投奔个好人家。另外一个层面，泰山神和城隍一样，还具有地方保护神的形象，但是他的权力要比城隍大得多。因此普通百姓也会对其进行供奉，愿其能保一方平安，祈求风调雨顺。

唐代，供奉泰山神的东岳行祠已出现，据《元和郡县图志》载：“泰山府君祠，在（鱼台）县西十二里。”② “临朐太山祠始于隋代，诸城县天齐庙唐贞观元年（627）建，庆云县东岳庙，一曰天齐庙，相传建成于唐代。登州府文登县赤山（在今山东荣成海岸）法华院在这一时期也供奉有泰山府君的画像。”③ 韦丽文章

---

① 萧放：《东岳庙与城市社会信仰空间的构建——以北京东岳庙为例》，《华中师范大学学报（人文社会科学版）》2009年第1期，第92—97页。

② 李吉甫、贺次君：《元和郡县图志》，北京：中华书局，1983年。

③ 韦丽：《明清山东地方志中东岳庙的时空分布考》，《泰山学院学报》2011年第5期，第50页。

中认为，唐代泰山神信仰已经辐射到山东全境。

到了宋代，泰山神信仰几乎遍及全国各地。然而，此时地方上的东岳行祠却没有普遍设立，各地的信众不远千里万里来泰山岱庙祭祀泰山神。由于受当时交通情况的限制，偏远地方的民众去泰山进行祭拜着实不太方便。于是有官方代言申请地方建立东岳行宫，方便老百姓祭拜。这一恳请得到允许，如《山右石刻丛编》中载百姓去泰山祭泰山神之路遥以及真宗赐各地建东岳庙的情况：

> 越以东岳地遥，晋人然备蒸尝，难得躬祈介福。今敕下从民所欲，任建祠祀。①

很多史料也证明，宋代是东岳庙全国各地普遍建立的关键时期。正是由于宋真宗这道圣旨，宋代历史上出现了建立东岳庙的热潮，全国大部分的东岳庙，是在这一时期建立的。据《畿辅通志》载吴澄《大都东岳仁圣宫碑记》：

> 天子祭天下名山，岳为众山之宗，岱又诸岳之宗也。东岳泰山之有祠，宜矣。而古今祠祭礼各不同。岳者，地只也，祭之以坛壝而弗庙。五岳四渎立庙，自拓跋氏始，当时惟总立一庙于桑乾水之阴，逮唐乃各立一庙于五岳之麓。若东岳泰山之庙徧天下，则肇于宋氏之中叶。古者祭五岳之礼视三公。盖天者，帝也；地者，后也。诸神、诸祇，皆帝后之臣也，天之日月，地之岳渎，臣之最贵者。②

这一点地方志中各地修建东岳庙记里多有表述，如：

> 东岳行宫，在郡东门外易俗里，即伪闽时所建东华宫之泰山庙也。宋大中祥符间寖广其制，明崇祯中重修。又有行祠，在连江县钦平下里。③

① 《山右石刻丛编》，上海：上海古籍出版社，2002年，第268页。
② ［清］郭棻：《畿辅通志》卷九七，文渊阁《四库全书》本。
③ 《福建通志》卷一五，文渊阁《四库全书》本。

东岳庙，在县治西，宋祥符间建，元大德至元中尝加修葺。①

王通叟东岳行宫记载："宋真宗祥符九年有事，泰山岳神显异，诏天下郡县悉建东岳行宫，人始得以庙而作敬所。遂安县自始建。"②

自此，东岳行祠在各地纷纷建立，泰山信仰日益深入人心。宋代，由官员奏请皇帝下诏，允许全国普建东岳庙，方便老百姓对其进行供奉祭祀。

官员请愿，皇帝赐建只是东岳庙全国普建的一个外在表现。泰山神神职扩展，即主生又主死，导致普通老百姓的信仰扩大，信仰面的扩大是其全国普建的一个重要内因。另一个重要的原因是因为官方的介入。根据《山右石刻丛编·卷十二》"大宋国忻州定襄县蒙山乡东霍社新建东岳庙碑铭（并序）"中的记载：

盖是时东封事端，朝野上下方以成礼，岱宗比隆往代，谀媚之士争迎合土木祷祠之事兴天下，靡然向风，而东岳之庙遍寰宇矣。③

正是由于对泰山神的尊崇，使得泰山神信仰迅速蔓延。官员为了迎合皇上的心意，各地争相修建东岳之庙，这应该是东岳庙全国普建的主要动因。因为即便普通老百姓再怎么信奉，如果得不到官方的支持，不被允许也是枉然。正是由于皇家的尊崇，"官员的迎合献媚，官方层面的推动，普通百姓的信仰，多方面的结合，才推动了东岳庙的全国普建。地方志资料显示，地方上东岳庙建立高峰期是在宋元时期。根据统计，南宋时期，全国几乎所有的郡县乡邑都有东岳行宫被人们供奉。仅杭州一个地方就建有五处东岳行宫。"④ 根据文献记载，金元时期，东岳庙在地方已经相当普及。山西芮城，金泰和三年（1203）《岳庙新修露台记》载："夫岱岳者，首载于国家祀典。今则天下之广，一郡一邑，莫不卜地建立行祠。"⑤ "郡""邑"是古代行政区划单位，郡的设置首见于战国时期，秦代以前

① ［清］曾曰瑛修，李绂纂：《汀州府志》，王光明、陈立点校，北京：方志出版社，2004年，第299页。
② 浙江省地方志编纂委员会编：《清雍正朝浙江通志》，北京：中华书局，2001年，第6300页。
③ 《山右石刻丛编》卷一二，《大宋国忻州定襄县蒙山乡东霍社新建东岳庙碑铭（并序）》，王盛：《东岳文化的传承发展对山西地区东岳庙建筑的影响》，太原理工大学2012级硕士论文，第30页。
④ 王盛：《东岳文化的传承发展对山西地区东岳庙建筑的影响》，第30页。
⑤ 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，北京：中华书局，2002年，第53页。

比县小，秦代起比县大。隋朝废除此制，武则天时复用此制，相当于府县的建制。如《安福州东岳庙记》载："五岳自古皆秩祀于天子，而东岳独为天下宗，今郡县不置庙，则以为阙。延佑四年冬，吉安路安福州达噜噶齐哈喇丹始建东岳庙于城东门外。"① "今岱宗之庙遍天下，无国无之，无县无之，虽百家之聚，十室之（里），亦妥灵者。"② 形象地描述了元代东岳庙的庙祀状况。资料显示到了元代，大部分县级以上行政区划，基本上都有东岳庙的建制。宋元是东岳普设时期，但却难以说像明代那样明确地将东岳庙和多种神庙以国家祭祀统一归置。

作为列在祀典的国家祭祀体系内的东岳庙，明清这一时段统一划为国家小祀、群祀的祭祀范畴（明为小祀、清为群祀），如《太常续考》"大祀源流事宜"载：

> 祀有三，曰大祀、曰中祀、曰小祀。大祀曰：天地、宗庙、社稷、陵寝；中祀曰：朝日、夕月、太岁、帝王、先师、先农、旗纛；小祀曰：后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。③

国家制度明确规定，小祀、群祀是各地方官府的职责。也正是由于这个原因，地方上又掀起了修建东岳庙的高潮。通过对地方志中东岳庙的梳理我们也看到，明清时期全国县级以上地方官府基本上都有东岳庙，东岳泰山神信仰遍及全国。如明代《福州东岳庙记》载：

> 五岳自古皆秩祀于天子，而东岳独为天下宗，今郡县不置庙则以为阙。④

> 又岱为五岳之宗，在昔天子巡守祭告必先焉，凡圣哲封禅祝厘扬烈亦唯有事泰山，于他岳则未之有闻。后世祀礼寖，繁山川之神臣庶通祀无禁，以岱岳

① 汪小洋：《中国宗教美术史料辑要》，上海：上海大学出版社，2011年，第128页。
② 冯俊杰：《山西戏曲碑刻辑考》，第53页。
③ 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本。
④ 汪小洋：《中国宗教美术史料辑要》，第128页。

于方为东，在德为仁，赫乎有神，导和弭沴，生物福民，咸有赖焉，于是有大生仁圣之号，而行祀遍天下矣。①

不仅北方泰山神信仰普及，东岳庙遍布，在南方以及边疆地区，如在云南、贵州、广西、宁夏等地也都有了东岳庙的建制，包括台湾也有东岳庙存在。“台湾一共有23个主祀或配祀东岳大帝的东岳庙，加上金门也有泰山庙和修文殿主祀东岳大帝，可以说是遍及全岛。这25座东岳庙中，以东岳大帝为主祀神明的如下：宜兰东岳庙、头城东岳庙、新竹东宁、苗栗东岳府、铜锣五福庙（主祀五岳大帝）、台南东岳殿、善化东岳殿、学甲圣岳宫、高雄鼓山高南东岳殿、高雄鼓山地岳殿、高雄内惟王武宫、高雄盐埕东岳灵殿、高雄路竹武安宫岳府殿、屏东新园盐埔东岳殿、屏东新园中洲东岳殿、屏东枋寮郑圣庙、台东东岳殿、金门泰山庙、金门修文殿。还有一些庙宇虽然没有明确标识是东岳庙或者东岳庙殿，但供奉的主神却是泰山神，如屏东枋寮的‘郑圣殿’、新竹东宁宫的前身即为东岳庙、苗栗五福庙、高雄的王武宫、金门的修文殿等。此外，配祀东岳大帝的庙则有：台南二天府、台南西港庆安宫、台南麻豆代天府、高雄鸟松小南海观音寺、高雄凤山城隍庙、屏东都城隍庙，这些庙都设有东岳殿来奉祀东岳大帝。”②

这一时期促进东岳庙修建还有另一个层面的原因，即皇帝对道教的尊崇。道教盛行于民间，促进了道教宫观的建立，东岳庙很早就被道教吸纳，乃道教著名的庙宇。因此东岳庙在明清时期得以大修广建。随着东岳泰山神的信仰不断扩大，到明清时期，泰山神行宫东岳庙遍及全国各地，直到封建制度解体，全国县级以上地方官府大都有东岳庙的存在。

小　结

山川之祭早已有之，泰山乃古代山川之祭的延续。汉代有了五岳制度，泰山作为五岳之一，后由于其位置特殊，历代帝王的尊崇，帝王的封禅、祭祀，使得

---

① 北京图书馆古籍出版编辑组编：《林登州集》卷一五，北京：书目文献出版社，1998年，第553页。
② 徐志平：《泰山文化在台湾》，《泰山学院学报》2008年第2期，第4页。

泰山的地位不断提高，被列为五岳之尊，泰山成为国家意义上的山岳代表。正是由于历代帝王对泰山的尊奉，东岳泰山神的地位也一度提高。

岱庙乃泰山的主庙，又称东岳庙，供奉泰山神，皇帝来泰山封禅、祭祀，必先谒告岱庙。泰山神是道教的主要山神，道教自产生之初，就把泰山化为其主要的栖息地，把东岳大帝泰山神也列为其道教主要的山神，其泰山主生死的观念也一同被道教吸纳，泰山成为道教名山，泰山神成为道教的重要山神、冥府之主，因此泰山、岱庙也是道教祭祀的重要场所。

东岳泰山神信仰不仅仅是帝王的神、官方的神，由于帝王的推崇、道教的宣传，赋予泰山神主管生死的职能。生死之事是大事，对泰山神的供奉，关系到人死后的“归属”问题，普通老百姓也因此对其格外信奉。宋代开始，全国县以上的地方行政区划开始普建东岳庙，各地方官府都要对其进行供奉祭祀。

祭祀就会有仪式，所谓“礼乐相须以为用”，岱庙作为供奉泰山神的重要庙宇，在此举行祭祀仪式及其用乐都是最高规格。除了皇帝亲自赴岱庙祭祀之外，岱庙所在的地方官府也要对其进行祭祀，日常的祭祀不同于皇帝来时的规格，地方官府的祭祀自有一套体系与其地位相适应。明清时期国家小祀有明确的规定性，各地东岳庙属国家小祀（群祀），具有通祀的意义，各地方官府均要祭祀。由此，泰山、岱庙、东岳庙祭祀涵盖了祭祀的多层级、多类型性。

第二章　泰山祭祀仪式及用乐

第一节　山川之祭仪式及用乐

“国之大事，在祀与戎。”祭祀作为国之大事，在中国传统社会中占有重要地位。山川之祭古已有之，祭祀是为礼，祭祀之礼有相应的仪式，仪式表达敬畏虔诚。中国传统社会秉持礼乐相须的观念，仪式用乐对应相应的礼制、礼俗仪式，不可或缺，即所谓“礼非乐不行，乐非礼不举”。历史上礼制仪式及其用乐具有制度性的固定实施过程。“礼”与“乐”在互动共生中以期达到相应仪式的诉求。《吕氏春秋·古乐》中记载：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝宫》，七曰《依地德》，八曰《总万物之极》。①

用八首乐曲以彰显对天地神灵的敬畏，对氏族首领的赞美。这一时期已经形成了比较成熟的乐舞形态，大型乐舞总是跟祭祀相辅相成。祭祀及乐舞具有明确的指向性，且先民有了多层次的思维，把神灵分而祭之，都进行感恩。先秦时期“国必依山川理念已风行，古人深知山川于国之重，故会以严格的礼仪祭祀山川”。② 周代山川祭祀有了严格的规定，如《礼记·王制》载：“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯。诸侯祭名山大川在其地者。”③ 周代山川之祭有

① 许雄通：《吕氏春秋集释》，北京：中华书局，2009年，第118页。
② 牛敬飞：《五岳祭祀演变考论》，清华大学2012届博士论文，第16页。
③ 王文锦：《礼记译解·王制第五》，北京：中华书局，2001年，第173页。

了明确的等级之分，周天子在名义上拥有天下，因此他可以祭祀境内的一切名山大川，而诸侯只拥有自己的领土，只能祭祀自己领土上的山川。五岳相当于三公的等级，四渎相当于诸侯的级别。帝王祭祀山川属于国家之重大祭祀，国之大事也，对应国家礼制的最高层级。

周代礼乐已经对国家大事中的用乐有了整体设计，周公因其崇圣情结，他将当时社会上多个部落、氏族、方国中存在的乐舞，选出黄帝、尧、舜、禹、汤五个氏族中活态传承的《云门》《咸池》《韶》《大夏》《大濩》这五部乐舞为用，然后将周创制的《大武》列入以成六乐，以此对应“国之大祀”之天神、地祇、山川、四望、先妣、先考之祭，即所谓“六代乐舞”（又称“六乐”）者。五个部落方国的乐舞是很成熟的乐舞，乐舞有自己的功能性与指向性，当周公把这些乐舞拿来为用时，它们即归入新的国家祭祀体系中，乐舞有了新的指向性，是国之大事中特定时间、特定地点、特定承祀对象的仪式用乐。《周官新仪》曰：“分乐而序之，以祭以享以祀；乃奏黄钟、歌大吕、舞云门以祀天神，乃奏大簇、歌应钟、舞咸池以祭地示；乃奏姑洗、歌南吕、舞大磬，以祀四望；乃奏蕤宾、歌函钟、舞大夏，以祭山川；乃奏夷则、歌小吕、舞大濩，以享先妣；乃奏无射、歌夹钟、舞大武，以享先祖；凡六乐者，文之以五声播之以八音。”①

《周礼·春官·大宗伯》明确记载孔夫子谓“尽善尽美”的虞舜之乐舞，《大韶》最早以祭祀四望为用，周公将黄帝、尧、舜、禹、汤的乐舞重新进行定位，加列《大武》形成“六乐”，六乐对应六祭，乃国家祭祀之大祀。因此周代山川之祭乃国家祭祀之最高层级的六祭之制，其用乐也是最高层级。

山川之祭发展到后来，在东南西北中五个方位中，选出五座大山作为山川之祭的代表加以祭祀，有了五岳的概念。最晚至汉代五岳已经有了定名，汉代有了五岳制度，五岳作为列在国家祀典的正祀之祭延至明清。泰山作为五岳之一，山川之祭的代表，古代人对于泰山的祭祀也早有记载。先秦史书《礼记·王制》记载有天子巡狩五岳的文字，并且明确指出东巡狩的地点为岱宗，岱宗即泰山也。这是现存典籍中最早关于记录泰山祭祀的文字：

① 李曰刚：《中华文汇先秦文汇》（下），中华丛书编审委员会，1963年，第1295页。

天子五年一巡守。岁二月，东巡守，至于岱宗，柴而望，祀觐诸侯，问百年者就见之。命太师陈诗，以观民风；命市纳贾，以观民之所好恶，志淫好辟；命典礼考时月，定日，同律，礼乐、制度、衣服正之。山川神祇有不举者为不敬，不敬者君削以地；宗庙有不顺者为不孝，不孝者君绌以爵；变礼易乐者为不从，不从者君流；革制度衣服者为畔，畔者君讨；有功德于民者，加地进律。五月，南巡守，至于南岳，如东巡守之礼。八月，西巡守，至于西岳，如南巡守之礼。十有一月，北巡守，至于北岳，如西巡守之礼。归格于祖祢，用特。①

自先秦始，五岳作为四望、山川之祭的代表以及帝王巡守之地，加以祭祀时向有用乐。周代五岳作为四望加以祭祀，其配乐如《周官集注》曰："奏姑洗、歌南吕、舞大磬、以祀四望。乃奏蕤宾、歌函钟、舞大夏以祭山川。"四望者，五岳、四镇、四渎也。五岳作为四望之一享受国家"六乐"之山川祭祀之用乐，六乐乃国家大祀之用乐。周代天子巡狩是相当于上帝的巡视，天子巡守通常是烧柴祭天，望祭五岳，泰山作为五岳之首天子巡守之地，其用乐乃乐悬领衔的国家最高等级"六乐"为用。

第二节　帝王泰山封禅仪式及用乐

一、帝王泰山封禅祭祀

五岳祭祀是古代山岳崇拜的延续，泰山由于位属东方被看做是万物之始，阴阳交代之所，属于五岳却又高于其他四岳。乃五岳之长、独尊于其他四岳。如《福州东岳庙》记载："五岳自古皆秩祀于天子，而东岳独为天下宗。"② 泰山自周秦以来一直属于国家祭祀之正祀对象。中国人东方主生的观念以及泰山特殊的地理位置，因此始自秦代，泰山始终是君主功成告于天的封禅圣地。"岱为五岳之宗，在昔天子巡守祭告必先焉，凡圣哲封禅祝厘扬烈亦唯有事泰山，于他岳则未

① 王文锦：《礼记译解·王制第五》，第165—166页。
② 汪小洋：《中国宗教美术史料辑要》，第128页。

之有闻。”[①] 所谓封禅是“封”和“禅”两个部分，是古代帝王祭祀天、地的重要仪式。《史记·封禅书》开篇《正义》描述为：“此泰山上筑土为坛以祭天，报天之功，故曰封。此泰山下小山上除地，报地之功，故曰禅。言禅者，神之也。”封禅都有相应的仪式及用乐，《史记·封禅书》载，秦汉以前即有封禅祭祀活动，因年代久远“其仪阙然湮灭”，延至秦汉封禅遂成大典，至唐宋仪礼臻于完备。泰山封禅始于秦始皇，终于宋真宗，历史上有明确记载进行封禅的皇帝主要是在秦、汉、唐、宋四个朝代，涉及秦始皇、汉武帝、汉光武帝、唐高宗、唐玄宗、宋真宗等六位皇帝。《史记·封禅书》载：“秦始皇于二十八年，东封泰山；汉武帝元封元年三月，封禅泰山，后七次复封、修封泰山；光武帝东汉建武三十二年刘秀封禅泰山；唐高宗麟德二年封禅泰山，与前世不同，皇后参与祭祀亚献、终献；唐玄宗于开元十三年东封泰山；宋真宗，历史上最后一位封禅泰山的帝王，时间为大中祥符元年。”

表2-1：帝王封禅表

皇帝	封禅时间	封禅重要事迹
秦始皇（前259—前210）	始皇二十八年（前219）	泰山刻石立碑
汉武帝刘彻（前156—前87）	元丰元年（前110）初封	后多次复封
汉光武帝刘秀（前6—57）	建武三十二年（56）	泰山刻石立碑
唐高宗李治（628—683）	麟德二年（665）十二月	武则天参与亚献
唐玄宗李隆基（685—762）	开元十三年（725）	封泰山神为“天齐王”
宋真宗赵恒（968—1022）	大中祥符元年（1008）	加封泰山神为“仁圣天齐王”

帝王泰山封禅，属于国家的重大祭祀，从先期的准备以及参与的人员到具体的仪式及用乐，都要经过严密细致的制定。如《旧唐书·卷四·本纪第四》记载了高宗皇帝李治于麟德二年十二月丙午到达了齐州大厅，乙卯命令有关官员祭祀泰山神。如《旧唐书》载高宗李治：

① 北京图书馆古籍出版编辑组编：《林登州集》卷一五，北京：书目文献出版社，1998年，第553页。

十二月丙午，御齐州大厅。乙卯，命有司祭泰山。丙辰，发灵岩顿。①

又《旧唐书·卷八》载玄宗李隆基东封泰山的情况：

冬十月癸丑，新造铜仪成，置于景运门内，以示百官。辛酉，东封泰山，发自东都。

十一月丙戌，至兖州岱宗顿。丁亥，致斋于行宫。己丑，日南至，备法驾登山，仗卫罗列岳下百余里。诏行从留于谷口，上与宰臣、礼官升山。庚寅，礼昊天上帝于上坛，有司祀五帝百神于下坛。礼毕，藏玉册于封祀坛之石，然后燔柴。燎发，群臣称万岁，传呼自山顶至岳下，震动山谷。上还斋宫，庆云见，日抱戴。辛卯，祀皇地祇于社首，藏玉册于石感，如封祀坛之礼。壬辰，御帐殿受朝贺，大赦天下，流人未还者放还。内外官三品以上赐爵一等，四品已下赐一阶，登山官封赐一阶，褒圣侯量才与处分。封泰山神为天齐王，礼秩加三公一等，近山十里，禁其樵采。②

另《宋史》记载了真宗封禅后车驾离京的场面：

宋真宗上泰山离京时小驾依仗：太常寺三百二十五人，兵部五百六十六人，殿中省九十一人，太仆寺二百九十九人，六军诸卫四百六十八人，左右金吾仗各一百七十六人，司天监三十七人。③

正是由于泰山为首、为尊、为万物之始等特殊的内涵，帝王功成以告天地的封禅都要在泰山完成。

二、帝王封禅仪式及用乐

祭祀是为礼，礼与乐相须为用，帝王封禅乃国家的重大祭祀，其仪式用乐应

① ［后晋］刘昫：《旧唐书》卷四《本纪第四·高宗》（上），北京：中华书局，1975年，第87页。
② 《旧唐书》卷八《本纪第八·玄宗》（上），第188页。
③ 《宋史》卷一〇四，第2530页。

为国家大祀之乐，这种用乐的方式是以金石之乐领衔。正所谓“金石以动之，丝竹以行之”，在吉礼的用乐上必须用“金石”，两周以降或称“乐悬者”。因此，作为帝王泰山封禅的礼乐，应该是乐悬领衔下的雅乐，是国家礼制仪式之最高层级用乐也。封禅也是皇帝参与的国家大祀，秦汉封禅已久，史料中没有详细记载，其仪式及用乐我们无从考证。《史记·封禅书》曰：“上自泰山阳至巅，立石颂秦始皇帝德，明其得封也。从阴道下，禅于梁父。其礼颇采太祝之祀雍上帝所用，而封藏皆秘之，世不得而记也。”唐代，唐玄宗封禅泰山，仪式及用乐记载比较详细，唐代封禅礼沿袭旧制。帝王封禅作为皇帝亲自参与的国家大祀之事，从唐代的封禅我们或许可以反观历代帝王封禅之样态。

1. 唐代

帝王封禅是借助泰山这个平台来祭祀天、地。封和禅是两种仪式行为，封是在泰山顶上祭祀天，禅则是泰山下祭地。泰山封禅本就是泰山上举行的祭天、祭地的仪式，因此封禅用乐与唐代祭祀天、地用乐同。如《旧唐书》载：

> 及孝孙卒后，协律郎张文收复采《三礼》，言孝孙虽创其端，至于郊禋用乐，事未周备。诏文收与太堂掌礼乐官等更加厘改。于是依《周礼》，祭昊天上帝以圜钟为宫，黄钟为角，太簇为征，姑冼为羽，奏《豫和》之舞。若封太山，同用此乐。若地祇方丘，以函钟为宫，太簇为角，姑冼为征，南吕为羽，奏《顺和》之舞。禅梁甫，同用此乐。①

唐代雅乐根据性质分为“十二和乐”和“文、武二舞”，音乐体制以“成”“变”为机构单位，有六成、八成、九成等多种结构形式，② 主要对应国之大事。唐代祭祀天地之用乐乃依据《周礼》所创，祭天用乐为“圜钟为宫，黄钟为角，太簇为征，姑冼为羽，奏《豫和》之舞”；祭地用乐为“以函钟为宫，太簇为角，姑冼为征，南吕为羽，奏《顺和》之舞”。泰山封禅仪式用乐与祭天同，禅梁父山与祭地祇方丘同。唐代祭祀天神地祇之用乐，史书中有详细的记载。《新唐书》载：

---

① 《旧唐书》卷二八，第1042页。

② 柏互玖：《大曲的演化》，中国艺术研究院2012届博士学位论文，第183页。

初，祖孝孙已定乐，乃曰大乐与天地同和者也，制《十二和》，以法天之成数，号《大唐雅乐》：一曰《豫和》，二曰《顺和》，三曰《永和》，四曰《肃和》，五曰《雍和》，六曰《寿和》，七曰《太和》，八曰《舒和》，九曰《昭和》，十曰《休和》，十一曰《正和》，十二曰《承和》。用于郊庙朝廷，以和人神。孝孙已卒，张文收以为《十二和》之制未备，乃诏有司厘定，而文收考正律吕，起居郎吕才叶其声昔，乐曲遂备。自高宗以后，稍更其曲名。开元定礼，始复遵用孝孙《十二和》。①

唐代根据“大乐与天地同和”而创制“十二和乐”，是依据《周礼》中记载祭祀天、地之用乐“厘改”而成，“西周六代乐舞的宫调原则、结构体制、用乐场合、用乐功能等传统在唐代依然承继”。此乐乃唐代国乐的象征，国家礼制仪式之核心用乐。主要用于祭祀天神地祇等吉礼用乐，同时也用于嘉、宾、军三礼中，以彰显国家在场。

《通典》曰：“开元二十九年六月，太常奏：东封泰山日所定雅乐，其乐曰：元和六变以降天神，顺和八变以降地祇。”② 《旧唐书》载玄宗开元十三年（725）泰山祀天乐章十四首如下：

降神用《豫和》六变：

夹钟宫之一：款泰坛，柴泰清。受天命，报天成。竦皇心，荐乐声。志上达，歌下迎。

夹钟宫之二：亿上帝，临下庭。骑日月，陪列星。嘉视信，大糈馨。澹神心，醉皇灵。

夹钟宫之三：相百辟，贡八荒。九歌叙，万舞翔。肃振振，锵皇皇。帝欣欣，福穰穰。

黄钟宫：高在上，道光明。物资始，德难名。承眷命，牧苍生。寰宇谧，太阶平。

---

① ［宋］欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局，1975年，第464页。
② ［唐］杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988年，第3749页。

太簇征：天道无亲，至诚与邻。山川遍礼，官征惟新。玉帛非盛，聪明会贞。正斯一德，通乎百神。

姑洗羽：飨帝飨亲，维孝维圣。缉熙懿德，敷扬成命。华夷志同，笙镛礼盛。明灵降止，感此诚敬。

迎送皇帝用《太和》：孝敬中发，和容外彰。腾华照宇，如升太阳。贞璧就奠，玄灵垂光。礼乐具举，济济洋洋。

登歌奠玉帛用《肃和》羽调：奠祖配天，承天享帝。百灵咸秩，四海来祭。植我苍璧，布我玄制。华日徘徊，神灵容裔。

迎俎入用《雍和》：俎豆有馝，粢盛洁丰。亦有和羹，既戒既平。鼓钟管磬，肃唱和鸣。皇皇后祖，赉我思成。

酌献用《寿和》黄钟宫调：蒸蒸我后，享献惟馨。躬酌郁鬯，跪奠明神。孝莫孝乎配上帝于亲，敬莫敬乎教天下为臣。

皇帝饮福用《寿和》：皇祖严，配享皇天。皇降嘏天子万年。

送文舞出迎武舞入用《舒和》商调：六钟翕协六变成，八佾倘佯八风生。乐《九韶》兮人神感，美《七德》兮天地清。

终献亚献用《凯安》：列祖顺三灵，文宗威四海。黄钺诛群盗，朱旗扫多罪。戢兵天下安，约法人心改。大哉干羽意，长见风云在。

送神用《豫和》夹钟宫调：礼乐终，烟燎上。怀灵惠，结皇想。归风疾，回风爽。百福来，众神往。①

玄宗皇帝封禅泰山祭天的仪式及配乐为：降神用《豫和》，迎送皇帝用《太和》，登歌奠玉帛用《肃和》羽调，迎俎入用《雍和》，皇帝饮福用《寿和》，送文舞出迎武舞入用《舒和》商调，酌献用《寿和》，亚献、终献武舞用《凯安》，送神用《豫和》。从降神到送神，仪式的各个环节均有配乐。皇帝行三献礼，且三献三奏。这些“和乐”均为国家大祀之雅乐类。

上述封禅祭天时降神用《豫和》六变，六变之前三变宫调相同，均为夹钟宫，第四变转为黄钟宫，四变歌词内容均不同，但词格相同均为三言，前三变应

① 《旧唐书》，第1097—1099页。

该是乐调相同、旋律相同、歌词内容不同的三次用乐。第四变应该同前三变用乐，只是乐调不同。第五、六两变分别在太簇征与姑洗，羽上演奏，词格由原来的三言变为四言。如果前四变可以看作同一首乐曲旋律的多乐调反复，第五、六变词格与乐调均发生了变化，因此相应的音乐结构与节奏必然会发生变化。这一点将如何解释?《豫和》为一首乐曲的多变，还是《豫和》本身就是多个乐曲组成?

唐代的“十二和乐”（开元中又造三和乐①，为十五和乐）并非指十二首乐曲，而是由十二和乐多变组成多个不同变化形式之乐曲，如《旧唐书》载：

> 高祖受禅，擢祖孝孙为吏部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐，时军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之……
>
> 孝孙又奏：陈、梁旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，“大乐与天地同和”，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。祭圜丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。五郊、朝贺、飨宴，则随月用律为宫。初，隋但用黄钟一宫，惟扣七钟，余五钟虚悬而不扣。及孝孙建旋宫之法，皆遍扣钟，无复虚悬者矣。祭天神奏《豫和》之乐，地祇奏《顺和》，宗庙奏《永和》。天地，宗庙登歌，俱奏《肃和》。皇帝临轩，奏《太和》。王公出入，奏《舒和》。皇帝食举及饮酒，奏《休和》。皇帝受朝，奏《政和》。皇太子轩悬出入，奏《承和》。元日、冬至皇帝礼会登歌，奏《昭和》。郊庙俎入，奏《雍和》。皇帝祭享酌酒、读祝文及饮福、受胙，奏《寿和》。五郊迎气，各以月律而奏其音。又郊庙祭享，奏《化康》《凯安》之舞。《周礼》旋宫之义，亡绝已久，时莫能知，一朝复古，自此始也。②

由此可见，唐代之“十二和乐”根据不同的承祀对象撰写相关内容并且重新规定乐曲乐调，在同一乐曲多变的基础上形成31首曲目，共计81个调。每一个

① ［宋］王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1955年，第56页。
② 《旧唐书》，第1040—1042页。

“和乐”下面应该至少包含一首乐曲，也有包含两首及以上多乐曲的状态，如此才能显现三十一首乐曲为用者。因此上述泰山祭祀《豫和》六变前四变与后两变词格句式的不同，也就有了合理的解释：《豫和》至少是由两首乐曲组成的，前四变为同一首乐曲不同乐调上的反复，后两变为同一首乐曲不同乐调的反复。除了“十二和乐”之外，唐代还有雅乐类型之文舞、武舞二舞，用于国家重要的典礼场合。《唐会要·雅乐上》载：“又制文舞、武舞，文舞朝廷谓之九功舞，武舞朝廷谓之七德舞。乐用钟、磬、柷、晋鼓、琴、瑟、筝、竽、笙、箫、笛、篪、埙、锜于、铙、舞拍、春牍等，谓之雅乐。”① 唐初，文武二舞因隋之旧，仅更改舞名，“至祖孝孙定乐，更文舞曰《治康》、武舞曰《凯安》，舞者各六十四人。”② 文舞、武舞均为歌舞乐为一体的大型歌舞形式。上述封禅《凯安》乃武舞。

作为皇帝参与的大祀，其仪式及用乐均有一致性。如唐《乐志》中记载，贞观年间以及唐玄宗开元七年（719）皇帝享太庙时的仪式及用乐分别为：

> 贞观中，享太庙乐：迎神用《永和》，九变词同，皇帝行用《太和》，登歌酌鬯用《肃和》，迎俎用《雍和》，献皇祖宣简公、皇祖懿王同用《长发之舞》，景皇帝用《大基之舞》，元皇帝用《大成之舞》，高祖用《大明之舞》，皇帝饮福用《寿和》，送文舞出、迎武舞入用《舒和》，武舞用《凯安》，撤俎用《雍和》，送神用《永和》。其《太和》《凯安》，词同冬至圆丘。并魏征、褚亮等作。

玄宗开元七年皇帝享太庙仪式及用乐。《唐书·乐志》曰：

> 玄宗开元七年，享太庙乐：迎神用《永和》，皇帝行用《太和》，登歌酌瓒用《肃和》，迎俎用《雍和》，皇帝酌醴齐用文舞，献宣皇帝用《光大舞》，光皇帝用《长发舞》，景皇帝用《大政舞》，元皇帝用《大成舞》，高祖用《大明舞》，太宗用《崇德舞》，高宗用《钧天舞》，中宗用《太和舞》，睿宗用《景云舞》，皇帝饮福受脤用《福和》，送文舞出、迎武舞入用《舒和》，亚献终献行

① 《唐会要》，第596页。
② 《新唐书》，北京：中华书局，1955年，第466页。

事，武舞用《凯安》，撤豆用《登歌》，送神用《永和》。按景皇帝旧用《大基》，至是改用《大政》云。

表2-2：唐代帝王封禅以及享太庙仪式及配乐列表

唐玄宗封禅祭天仪式及用乐	《唐书·乐志》曰：玄宗开元七年，享太庙乐	《唐书·乐志》曰：贞观中，享太庙乐享太庙仪式及用乐
降神用《豫和》，六变词不同；迎送皇帝用《太和》，登歌奠玉帛用《肃和》羽调，迎俎入用《雍和》，皇帝饮福用《寿和》，送文舞出迎武舞入用《舒和》商调，酌献用《寿和》亚献、终献武舞用《凯安》，送神用《豫和》	迎神用《永和》，皇帝行用《太和》，登歌酌瓒用《肃和》，迎俎用《雍和》，皇帝酌醴齐用《文舞》，献宣皇帝用《光大舞》，光皇帝用《长发舞》，景皇帝用《大政舞》，元皇帝用《大成舞》，高祖用《大明舞》，太宗用《崇德舞》，高宗用《钧天舞》，中宗用《太和舞》，睿宗用《景云舞》，皇帝饮福受脤用《福和》，送文舞出、迎武舞入用《舒和》，亚献终献行事，武舞用《凯安》，豆撤用《登歌》，送神用《永和》	迎神用《永和》，九变词同，皇帝行用《太和》，登歌酌鬯用《肃和》，迎俎用《雍和》，献皇祖宣简公、皇祖懿王同用《长发之舞》，景皇帝用《大基之舞》，元皇帝用《大成之舞》，高祖用《大明之舞》，皇帝饮福用《寿和》，送文舞出、迎武舞入用《舒和》，武舞用《凯安》撤俎用《雍和》，送神用《永和》。其《太和》《凯安》词同冬至圆丘

由上表看出，作为帝王参与的国家大祀之祭，其配乐均为“十二和乐”。虽然是在不同时段、不同的仪式中用，然而无论是从祭祀仪式，还是仪式各个环节的配乐都存在相通性。唐代皇帝参与的国家大祀，相同仪式、相同用乐对应多个不同的祭祀对象。下面这则史料可以充分地证明这一点。《旧唐书》载：

二十九年六月，太常奏：“准十二年东封太山日所定雅乐，其乐曰《元和》六变，以降天神；《顺和》八变，以降地祇；皇帝行，用《太和》之乐。其封太山也，登歌、奠玉币，用《肃和》之乐；迎俎，用《雍和》之乐；酌福、饮福用《福和》之乐；送文、迎武，用《舒和》之乐；亚献、终献，用《凯安》之乐；送神，用夹钟宫《元和》之乐。禅社首也，送神用林钟宫《顺和》之乐。享太庙也，迎神用《永和》之乐；献祖宣皇帝酌献用《光大》之舞，懿祖光皇帝酌献用《长发》之舞，太祖景皇帝酌献用《大政》之舞，世祖元皇帝酌献用《大成》之舞，高祖神尧皇帝酌献用《大明》之舞，太宗文皇帝

酌献用《崇德》之舞，高宗皇大帝酌献用《钧天》之舞，中宗孝和皇帝酌献用《太和》之舞，睿宗大圣贞皇帝酌献用《景云》之舞；彻豆，用《雍和》之舞；送神，用黄钟宫《永和》之乐。臣以乐章残缺，积有岁时。自有事东巡，亲谒九庙，圣情慎礼，精祈感通，皆祠前累日考定音律。请编入史册，万代施行。”下制曰：“王公卿士，爰及有司，频诣阙上言，请以‘唐乐’为名者，斯至公之事，朕安得而辞焉。然则《大成》《大韶》《大濩》《大夏》皆以大字表其乐章，今之所定，宜曰《大唐乐》。”①

上述之“六变”“八变”具有“遍数”“段数”之义，同时还具有各遍数在不同宫调上变奏的意义。唐代“十二和乐”并非是在一个仪式中都要演奏者，因最高端祀典对象的不同，采其中数曲以不同乐调填撰相关祀典对象的内容。因此唐代“十二和乐”有如下几个特点：根据承祀对象不同，选取部分乐曲加以演奏；承祀对象的不同，选取的乐曲可以不同；仪式中所用相同乐曲，曲调相同，乐调可以不同，歌词内容可以不同，但词格基本相同。唐代皇帝参与的祭祀，在主要仪式的各个环节上，以及各个环节的仪式配乐具有相同一致性。另唐代在泰山举行的封禅仪式，实为帝王参与的祭祀天地行为，因此其仪式主要环节及用乐与祭祀天地太庙同，乃乐悬领衔下的国家大祀之仪式及用乐。

2. 宋代

真宗皇帝是历史上最后一个封禅泰山的皇帝，其封禅仪式及用乐《宋史》中也有记载：

朝觐坛在行宫南，方九丈六尺，高九尺，四陛。陛，南面两陛，余三面各一陛一壝，二分在南，一分在北，又按唐封禅，备法驾。准故事，乘舆出京，并用法驾，所过州县不备仪仗。其圜台上设登歌、钟、磬各一具，封祀坛宫架二十虚，四隅立建鼓、二舞。设首坛设登歌如圜台，坛下宫架、二舞如封祀坛。朝觐坛宫架二十虡，不用熊罴十二案。又按《六典》，南郊合祀天地，服衮冕，垂白珠十有二，觐裳十二章。欲望封禅日依南郊例。洎礼毕，御朝觐

① 《旧唐书》，第1044页。

坛。诸州所贡方物，陈列如元正仪。令尚书户部告示，并先集泰山下。仍诏出京日，具小驾仪仗：太常寺三百二十五人。兵部五百六十六人，殿中省九十一人，太仆寺二百九十九人，六军诸卫四百六十八人，左右金吾仗各一百七十六人，司天监三十七人。

辛卯，发京师，以玉辂载天书先行。次日如之。至郓州，令从官、卫士蔬食。丁未，次奉高宫。戊申，斋于穆清殿，诸升山者官给衣，令祀日沐浴服之。庚戌，帝服通天冠、绛纱袍，乘金辂，备法驾，至山门幄次，改服靴袍，乘步辇登山，卤簿、仪卫列山下，天书仗不上山，与法驾仗间立。知制诰朱异奉玉册牒及圜台行事官先升，且以回马岭至天门路峻绝，人给横板二，长三尺许，系彩两端，施于背，应选从卒，推引而上。卫士皆给钉鞵，供奉马止于中路。自山趾盘道至太平顶，凡两步一人，彩绣相间，树当道者不伐，止荣以缯。帝每经陕险，必降辇徒步。亚献宁王元偓，终献舒王元偁，卤簿使陈尧叟从。祀官、黠馔习仪于圜坛。是夕，山下罢警场。

癸丑，有司设仗卫、宫县于坛下，帝服衮冕，御封禅坛上之寿昌殿受朝贺，大赦天下，文武递进官，减免赋税、工役各有差，改干封县曰奉符县，宴百官卿监以上于穆清殿、泰山父老于殿门。甲寅，发奉符，始进常膳。①

大中祥符元年四月，详定所言："东封道路稍远，欲依故事，山上园台及山下封祀坛前俱设登歌两架，坛下设二十架并二舞，其朝觐坛前亦设二十架，更不设熊罴十二案。"从之。

九月，都官员外郎、判太常礼院孙奭上言："按礼文，飨太庙终献降阶之后，武舞止，太祝撤豆，《丰安之乐》作，一成止，然后《理安之乐》作，是谓送神。《论语》曰：'三家者以雍撤。'又《周礼》乐师职曰：'及彻，帅学士而歌彻。'郑玄曰：'谓歌雍也。'《郊祀录》载登歌彻豆一章，奏无射羽。然则宗庙之乐，礼有登歌彻豆，今于终献降阶之后即作《理安之乐》诚恐缺失望依旧礼增用。"诏判太常寺李宗谔与检讨详议以闻。宗谔等言："国初撰乐章，有彻豆《丰安》曲辞，乐署因循不作，望如奭所奏。"从之。时以将行封禅，诏改酌献昊天上帝《禧安之乐》为《封安》，皇地祇《禧安之乐》为《禅安》，饮

① 《宋史》，第2529—2533页。

福《禧安之乐》为《祺安》，别制天书乐章《瑞安》。①

十月，真宗亲习封禅仪于崇德殿，睹亚献、终献皆不作乐，因令检讨故事以闻，有司按《开宝通礼》，亲郊，坛上设登歌，皇帝升降、奠献、饮福则作乐；坛下设宫县，降神、迎俎，退文舞、引武舞、迎送皇帝则作。亚献、终献、升降在退文舞引武舞之间。有司摄事，不设宫架、二舞，故三献、升降并用登歌。今山上设登歌，山下设宫县、二舞，其山上圜台亚献、终献准亲祠例，无用乐之文。于是特诏亚、终献并用登歌。②

九月甲子，告太庙，奉安天书朝元殿，建道场，扶侍使上香，庭中奏法曲，将行礼，诣幄殿酌献讫，奉以玉辂，中设几褥，夹侍立旁，周以黄麾仗，前后部鼓吹，道门威仪，扶侍使以下前导，封禅日皆奉以升坛，置正位之东。自是凡举大礼，皆如此制。③

宋真宗封禅备有法驾卤簿，是为道路仪仗之用乐，其乐队编制为鼓吹乐的样态。山上祭天圆台及山下祀地封祀坛均设登歌两架，坛下设二十架并二舞，山上登歌，山下设乐悬。“登歌”又称“升歌”，属雅乐类型，主要用于吉礼、嘉礼等多种仪式中，为帝王歌功颂德。如《礼记·郊特牲》载：“奠酬而工升歌，发德也。歌者在上，匏竹在下，贵人声也。”④ 登歌乐以声乐为主。宫悬，又称宫架、乐悬，古文中悬通“县”，故又名乐县，它与登歌乐同属雅乐类型。“熊罴十二案”亦称“鼓吹十二案”，通常设于乐悬四周与乐悬配合使用，乃为鼓吹乐类型。封禅仪式各个环节包括：皇帝升降、奠献、皇帝饮福、降神、迎俎、亚献、终献、退文舞引武舞。迎送皇帝。宋代国家祭祀礼乐其配乐统称为“安乐”。《宋史·乐志》载：

① 《宋史》，第2946页。
② 《宋史》，第2947页。
③ 《宋史》，第2540页。
④ 《礼记·郊特牲》，上海：上海古籍出版社，1987年，第364页。

宋初，命俨仍兼太常。建隆元年二月，俨上言曰："三、五之兴，礼乐不相沿袭。洪惟圣宋，肇建皇极。一代之乐，宜乎立名。乐章固当易以新词，式遵旧典。"从之，因诏俨专其事。俨乃改周乐文舞《崇德之舞》为《文德之舞》，武舞《象成之舞》为《武功之舞》，改乐章十二"顺"为十二"安"，盖取"治世之音安以乐"之义。①

由此可见宋代"安乐"同唐代的"十二和乐"一样，乃乐悬领衔之雅乐类型。均是根据周代祭祀乐舞乐改编而成。宋代国家礼乐核心为用仍为十二乐之雅乐类型，以"安"字配，为"十二安乐"。《宋史》记载真宗泰山封禅祭祀天、地各环节的仪式及配乐为：

大中祥符封禅十首余同南、北郊。

山上圜台降神，《高安》：岩泰山，配德于天。奉符展采，翼翼干干。涤濯静嘉，罔有弗蠲。上帝顾諟，冷风肃然。

昊天上帝坐酌献，《奉安》：皇天上帝，阴骘下民。道崇广覆，化洽鸿钧。灵文诞锡，定命惟新。增高钦事，式奉严禋。

太祖配坐酌献，《封安》：于穆圣祖，肇开鸿业。我武惟扬，皇威有晔。四隩混同，百灵震叠。陟配高穹，明灵是接。

太宗配坐酌献，《封安》：祇若封祀，神宗配天。礼乐明备，奠献精虔。景灵来格，休祥蔼然，于昭垂庆，亿万斯年。

亚献，《恭安》：因高定位，礼修物备。荐鬯卜牲，虔恭寅畏。八音克谐，天神咸暨。降福穰穰，永锡尔类。

终献，《顺安》：浩浩元精，无臭无声。临下有赫，得一以清。备物致享，荐兹至诚，泰尊奠献，夙夜齐明。

社首坛降神，《靖安》：至哉坤元，资生伊始。博厚称德，沈潜柔止。降禅方位，聿修明祀。寅恭吉蠲，永锡蕃祉。

皇地祇坐酌献，《禅安》：德直方，博厚无疆。秉阴得一，静而有常。宝藏

① 《宋史》，第2939页。

以发，乃育百昌。肃祗禅祭，锡祉穰穰。

太祖配坐酌献，《禅安》：皇矣圣祖，丕赫神武。秉运宅中，威加九土。德厚功崇，颂声载路，陟配方祇，对天之祜。

太宗配坐酌献，《禅安》：毖祀柔祇，报功厚载。思文太宗，侑神严配。钟石斯和，笾豆咸在。永锡坤珍，资生为大。①

宋真宗封禅所用“十二安乐”，从降神到送神仪式各环节均有配乐，从词格来看各乐章均为四言，歌词内容各不相同。宋代国家祭祀核心用乐为“十二安乐”，同唐代“十二和乐”同，具有国乐的性质，乃国家重大礼仪用乐之通用曲目。

这里我们将二者封禅仪式列表比较如下：

表2-3：唐宋两代同为皇帝泰山封禅

唐代玄宗帝王泰山封禅仪式	宋代真宗皇帝泰山封禅仪式
降神、迎送皇帝、登歌奠玉帛、迎俎、皇帝饮福、送文舞出迎武舞入、酌献、亚献、终献、送神 乐章为“十二和乐”	降神、迎送皇帝、奠献、迎俎、皇帝饮福、退文舞引武舞，亚献、终献、送神 乐章为“十二安乐”

对比唐代皇帝泰山封禅仪式可知，虽然所处的朝代不同，但是作为帝王封禅泰山，仪式的各个环节基本一致，道路仪仗则是鼓吹乐类型。皇帝行三献礼，且三献三奏，其配乐均为乐悬领衔下的国家大祀之用乐。

唐代帝王封禅仪式及用乐均是沿袭古制，宋代真宗泰山封禅仪式与唐代帝王封禅基本一致，仪式各环节均有配乐，所配乐章同一朝代用乐相同。唐朝为“十二和乐”，宋代为“十二安乐”。不仅如此，作为帝王参与的国家重大祭祀，其仪式各个环节基本一致，封禅所配备的乐，与各代国家大祀帝王祭祀天地之用乐同，均为乐悬领衔的雅乐样态。唐宋国家大祀所用雅乐，相同朝代用乐相同。国家重大祭祀仪式各环节所用雅乐，旋律相同，乐调不同；祭祀对象不同，所配歌词内容不同，然相同乐章词格相同。歌词内容多是对祭祀对象的赞美颂扬，具有赞颂的意义。

① 《宋史》，第3183—3185页。

第三节　泰山国家祭祀大祀之从祀

一、作为国家祭祀大祀之从祀的泰山祭祀

汉代有了五岳制度，五岳作为国家列在祀典的正祀之神，至唐、宋、元，五岳通常作为国家郊祀陪侍之神进行祭祀。《汉书》曰：

> 祀天则天文从，祭地则理从。三光，天文也。山川，地理也。天地合祭，先祖配天，先妣配地，其谊一也。天地合精，夫妇判合。祭天南郊则以地配，一体之谊也。①

唐代岳渎作为祈雨郊祀之望祀从祀，《旧唐书》曰：

> 京师孟夏以后旱，则祈雨，审理冤狱，赈恤穷乏，掩骼埋胔。先祈岳镇、海渎及诸山川能出云雨者，皆于北郊望而告之。又祈社稷，又祈宗庙，每七日皆一祈。不雨，还从岳渎。旱甚，则大雩，秋分后不雩。初祈后一旬不雨，即徙市，禁屠杀，断伞扇，造土龙。雨足，则报祀。祈用酒醢，报准常祀，皆有司行事。已齐未祈而雨，及所经祈者，皆报祀。若霖雨不已，禜京城诸门，门别三日，每日一禜。不止，乃祈山川、岳镇、海渎；三日不止，祈社稷、宗庙。其州县，禜城门；不止，祈界内山川及社稷。三禜、一祈，皆准京式，并用酒脯醢。国城门报用少牢，州县城门用一特牲。②

宋五岳作为地祇之从祀以及国家望祀之祭，《宋史》以及《明集礼》中均有说明：

> 《宋史》：绍兴七年，太常博士黄积厚言："岳镇海渎，请以每岁四立日分祭东西南北，如祭五方帝礼。"诏从之。③

---

① 《汉书》，第1266页。
② 《旧唐书》，第911—912页。
③ 《宋史》，第2488页。

《明集礼》：神宗元丰中建四望坛于四郊，望祀岳镇海渎。每方岳镇共一坛，海渎共一坎。①

元代岳镇海渎乃国家郊祀之从祀：

泰定四年春正月，御史台臣言："自世祖迄英宗，咸未亲郊，惟武宗、英宗亲享太庙，陛下宜躬祀郊庙。"制曰："朕当遵世祖旧典，其命大臣摄行祀事。"闰九月甲戌，郊祀天地，致祭五岳四渎、名山大川。②

岳渎自汉代始通常作为国家郊祀之从祀之祭，郊祀之祭，无论是汉代还是唐、宋、元时期都属于国家的重要祭祀。自隋唐始，国家祭祀分为三个等级，即所谓大祀、中祀、小祀者，直到明清时期，郊祀之祭一直位列国家大祀之祭。五岳作为郊祀之从祀，享受同郊祀同等的祭祀礼制与用乐。东岳乃五岳之一，因此汉至唐这一时期，东岳作为国家郊祀之从祀，享受国家大祀层级的祭祀仪式及用乐。

明代岳镇海渎乃国家祭祀方丘、地祇合祀之从祀。如《明史》载：

方丘。洪武二年夏至，正坛第一成，皇地祇，南向。第二成，东五岳，次四海，西五镇，次四渎。三年奉仁祖配位第一成，西向。坛下壝内，增祭天下山川。七年更定，内壝之内，东西各二坛。东四海，西四渎。次二坛，天下山川。内壝之外，东西各设天下神祇坛一。

十二年正月合祀大祀殿。正殿三坛，上帝、皇地祇并南向。仁祖配位在东，西向。从祀十四坛。丹陛东一坛曰大明，西一坛曰夜明。两庑坛各六：星辰二坛；次东，太岁、五岳、四海，次西，风云雷雨、五镇、四渎二坛；又次天下山川神祇二坛。俱东西向。二十一年增修丹墀内石台四，大明、夜明各一，星辰二。内壝外石台二十：东十坛，北岳、北镇、东岳、东镇、东海、太岁、帝王、山川、神祇、四渎；西十坛，北海、西岳、西镇、西海、中岳、中

① 《明集礼》卷一四，文渊阁《四库全书》本，第649—650页。
② 《元史》卷七二，志二三，祭祀（一），郊祀（上），《二十四史全译》，上海：汉语大辞典出版社，2004年，第1392页。

镇、风云雷雨、南岳、南镇、南海。俱东西向。台高三尺有奇，周以石栏，陟降为磴道。台上琢石凿龛，以置神位。建文时，撤仁祖，改奉太祖配位第一成，西向。洪熙元年，增文皇帝于太祖下。①

明代国家方丘、地祇之祀乃国家大祀层级。《明史》曰：

大祀十有三：正月上辛祈谷、孟夏大雩、季秋大享、冬至圜丘皆祭昊天上帝，夏至方丘祭皇地祇，春分朝日于东郊，秋分夕月于西郊，四孟季冬享太庙，仲春仲秋上戊祭太社太稷。②

清代五岳乃皇帝亲祭之方岳。《大清会典》曰："皇帝时巡所至，亲祭方岳。"③ 皇帝亲祭，乃国家大祀层级，因此清代五岳作为方岳之帝王祭祀，仍属于国家大祀之祭祀级别。

综上所述，五岳作为山川之祭的代表，通常作为国家郊祀、地祇、方丘之祭等祭祀之从祀。以上这些祭祀，属于国家之重大祭祀，所对应国家最高礼制仪式。隋朝始设三祀制度，自此唐、宋、元、明、清各代均有沿袭。作为皇帝参与的国家郊祀、地祇、方丘之祭，一直位属大祀之列，五岳作为国家山川之祭的代表，作为国家大祀之郊祀、地祇、方丘之祀以及国家望祀的从祀神，两周以降各代均有一致性。虽然五岳本身不属于国家之大祀的等级，然而作为国家地祇、方岳、方丘等之从祀，享受国家大祀之祭祀同等的祭祀礼遇。

二、作为国家祭祀大祀之从祀的泰山祭祀仪式及用乐

大祀作为国家祭祀之最高层级礼制类型，其礼制仪式均有相应的乐制类型。首先作为大祀之祭，其仪式及用乐均是国家礼制最高层级的配置，五岳作为国家祭祀之天地山川之从祀，各朝均有此制，且作为国家大祀之从祀，五岳同时享受国家祭祀天地山川之用乐，无论是从祀于方丘，作为专祀地祇之从祀，还是国家

① 《明史》卷四七，第1230—1231页。
② 《明史》，第1225页。
③ 《明史》，第1225页。

望祀，均为国家最高礼制仪式之用乐。《隋书》记载了大祀之前的准备工作：

> 凡大祀，斋官皆于其晨集尚书省，受誓戒。散斋四日，致斋三日。祭前一日，昼漏上水五刻，到祀所。沐浴，着明衣，咸不得闻见衰绖哭泣。昊天上帝、五方上帝、日月、皇地祇、神州社稷、宗庙等为大祀……大祀养牲，在涤九旬，中祀三旬，小祀一旬。其牲方色难备者，听以纯色代。告祈之牲者不养。祭祀牺牲，不得捶扑。其死则埋之。①

大祀时祭祀官员必须斋戒七日，散斋四日，致斋三日。祀前沐浴更衣，并且供奉的牺牲必须“在涤九旬”。汉代地祇之祭其配乐为“奏太簇，歌应钟，以祭地祇”。② 岳渎作为国家望祀、郊祀的从祀以及山川之祭的代表，享受同等用乐。

唐代岳渎乃山川之祭地祇之从祀。唐代祭祀昊天上帝，山川行望祀之礼，合祀于地祇，沿用周代六乐之祭祀“天神、地祇、人鬼”之乐。《大唐开元礼》记载：

> 立冬后祭神州地祇于北郊，以太宗文武圣皇帝配坐，右旧乐用姑洗之均三成，准周礼云函钟之均八变，则地祇皆降可得而礼，郑康成云祭地有二，一是大地昆仑为皇地祇则宗伯黄琮所祭者，一是帝王封域之内谓之神州，则两圭有邸所祭者，大唐后礼则不立神州之祀，今依大唐前礼为定，既曰地祇，其乐合依函钟之均八变。③

因此汉唐岳渎作为山川之祭、地祇之从祀之神，均为国家大祀之乐。《明集礼》载唐代方丘之祀仪式及配乐为：

> 唐祀方丘，迎神奏《顺和》之乐，以函钟为宫、太簇为角、洗为征、南吕为羽，作文舞之舞，乐舞八成止。奠玉帛、登歌，作《肃和》之乐，以应钟之均。迎俎，奏《雍和》之乐，以太簇之均。酌献，奏《寿和》之乐。送神，奏

① ［唐］魏徵：《隋书》，北京：中华书局，1982年，第117页。
② 《通典》，北宋本，第1078页。
③ ［唐］萧嵩：《大唐开元礼》卷一，清光绪刊本，第50页。

《舒和》之乐。武舞作，乐舞六成止。[1]

乐为：迎神奏“顺和之乐”以文舞配，奠玉帛作“肃和之乐”，迎俎用“雍和之乐”，酌献奏“寿和之乐”，送神用“舒和之乐”，并用武舞。作为国家望祀之用乐，依然是国家礼乐核心为用之“十二和乐”，仪式各环节所配之乐，与国家重大祭祀乐调同，并在原有曲调的基础上依据相同词格配以新词而成。

宋代地祇方丘之祭其仪式及配乐为：

降神作《宜安》之乐，迎神作《宁安》之乐，广生储佑之舞，八成止。奠玉帛、登歌，作《嘉安》之乐；酌献、登歌，作《光安》之乐；读册讫、登歌，作《英安》之乐。皇帝还，小次帘，降文舞，退武舞，进作《文安》之乐；亚献，作《隆安》之乐，厚载凝福之舞；饮福，作《禧安》之乐；彻豆、登歌，作《成安》之乐；送神，作《宁安》之乐。[2]

宋代地祇作为国家之大祀，所用乐为登歌之乐并配有祭祀乐舞。其仪式各环节及配乐为：降神作《宜安》之乐，迎神奏《宁安》之乐配以广生储佑之舞，奠玉帛登歌用《嘉安》之乐，酌献登歌作《光安》之乐，读册讫登歌作《英安》之乐，降文舞退武舞，进作《文安》之乐，亚献奏《隆安》之乐并舞“厚载凝福之舞”，饮福作《禧安》之乐，彻豆登歌作《成安》之乐，送神奏《宁安》之乐。宋代东岳作为国家望祀之一，《宋史·乐志十一》记载大中祥符五岳加帝号，祭告乐八首，其中东岳神配乐如下[3]：

东望迎神，《凝安》：盛德惟木，勾芒御神。沂岱淮海，厥功在民。爰熙坛坎，哀对庶神。于以歆格，灵贻具臻。

升降，《同安》：绅韡黼襜兮，玉佩蕊兮。于我将事，神燕喜兮。帝命望祀，敢有不共。往返于位，肃肃雍雍。

① 《明集礼》卷三，明嘉靖九年（1530）内府刻本，第227—228页。
② 《明集礼》卷三，第228页。
③ 《宋史》，第3193—3195页。

奠玉币，《明安》：祀以崇德，币则有仪。肃我将事，登降孔时。精明纯洁，罔有弗祗。史辞无愧，神用来娭。

酌献，《成安》：肇兹东土，含润无疆。维时发春，喜荐令芳。祭用蒯薶沈，顺性含藏。不涸不童，诞降祺祥。

送神，《凝安》：神之至止，熙坛为春。神之将归，旗服振振。欻兮回飚，窅兮旋云。佑于东方，永施厥仁。

东方迎神，《凝安》：帝奠九廛，孰匪我疆。系我东土，山川相望。祀事孔时，肃雍不忘。巢峨蒙鸿，郁哉洋洋！

初献盥洗，《同安》：青阳肇开，祀事孔饬。郁人赞溉，其馨苾苾。敬尔威仪，亦孔之则。神之格思，无我有斁。

奠玉币，《明安》：司历告时，惟孟之春。爰举时祀，旅于有神。鼓钟既设，珪帛具陈。阜蕃庶物，以福我民。

东岳位酌献，《成安》：岩岩天齐，自古在昔。肤寸之云，四方其泽。惟时东作，祀事乃饬。惠我无疆，恩沾动植。

宋代岳渎作为国家望祀，有相应的仪式及配乐，与国家大祀之仪式及用乐相同。三献礼三献三奏，其配乐为“十二安乐”。如前所述，宋代“十二安乐”乃国家重大事件之核心用乐，具有国乐的性质，相同仪式配乐相同，相同乐曲词格相同，不同祭祀对象歌词内容不同。宋代东岳作为国家望祀之配乐，仪式各环节配乐仍用“安乐”，并在原有曲调的基础上填上新词而成。

明代岳渎作为方丘大祀之祭，《明集礼》载明代方丘之祭仪式各环节及乐舞：

国朝方丘迎神奏《中和》之曲，奠玉币奏《肃和》之曲，俎奏《凝和》之曲，初献奏《寿和》之曲，亚献奏《豫和》之曲，终献奏《禧和》之曲，彻豆奏《雍和》之曲送神奏《安和》之曲，望瘞奏《时和》之曲，其盥洗升降饮福受胙俱不奏乐。①

① 《明集礼》卷三，第228页。

明代方丘之祭仪式主要环节包括迎神、奉神、送神三个重要环节，奉神环节三献三奏，其中各环节的配乐为：迎神奏《中和》之曲，奠玉币奏《肃和》之曲，送俎奏《凝和》之曲，初献奏《寿和》之曲，亚献奏《豫和》之曲，终献奏《禧和》之曲，彻豆奏《雍和》之曲，送神奏《安和》之曲，望瘞奏《时和》之曲，其盥洗升降饮福受胙俱不奏乐。不仅如此，作为地祇之次祀，太岁、岳渎等有特定的祭祀乐舞。如《明史·乐志》载：

> 郊礼之制　洪武元年，中书省臣李善长等奉敕撰进《郊祀议》，略言：今当遵古制，分……祭天地于南北郊。冬至则祀昊天上帝于圜丘，以大明、夜明、星辰、太岁从祀。夏至则祀皇地祇于方丘，以五岳、五镇、四渎从祀……洪武元年春亲祭太社、太稷。祫享于太庙。其冬祀昊天上帝于圜丘。明年祀皇地祇于方丘，又以次祀先农、日月、太岁、风雷、岳渎、周天星辰、历代帝王、至圣文宣王，皆定乐舞之数，奏曲之名……太岁、风雷、岳渎。迎神，奏《中和》。奠帛，奏《安和》。初献，奏《保和》。亚献，奏《肃和》。终献，奏《凝和》。彻豆，奏《寿和》。送神，奏《豫和》。望燎，奏《熙和》。①

明代方丘之祭，无论是地祇之合祭用乐，还是作为次祀神灵的相应配乐，均为国家大祀层级之乐舞样态。根据不同的祭祀对象在相同仪式之曲调上填新词加以演奏，不同祭祀对象相同乐曲曲调可以不同。作为国家大祀地祇之祭，无论是唐代的“十二和乐”还是宋代的“十二安乐”，乃至于明代的“中和之乐”，均为国家祭祀之最高层级为用之雅乐类型者。

清代五岳作为皇帝亲祭之方丘，仍是国家大祀之祭，清代大祀所用乐均为《中和韶乐》，只是根据祭祀对象不同，乐章有所增减。不同祭祀对象“中和韶乐”所使用的乐调也不尽相同。如《清史稿》载：

> 圜邱九章《中和韶乐》，黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调。
>
> 方泽八章《中和韶乐》，林钟清变征立宫，夹钟清商主调。

① 《明史》卷四八，第1245—1246页，卷六一，第1500—1501页。

祈谷九章《中和韶乐》，黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调。

社稷坛七章《中和韶乐》，春夹钟清商立宫，倍应钟清变宫主调；秋南吕清征立宫，仲吕清角主调。

社稷坛祈晴、报祀七章嘉庆十一年复位。《中和韶乐》，仲吕清角立宫，大吕清宫主调。

常雩九章《中和韶乐》，黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调。

天神、地祇坛祈雨、报祀六章《中和韶乐》，天神黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调。地只林钟清变征立宫，夹钟清商主调。

巡祭泰山岱庙六章《中和韶乐》，林钟清变征立宫，夹钟清商主调。①

清代大祀所用《中和韶乐》仍为雅乐类型，《清史稿》载其乐队组合样式：

《中和韶乐》，用于坛、庙者，镈钟一，特磬一，编钟十六，编磬十六，建鼓一，篪六，排箫二，埙二，箫十，笛十，琴十，瑟四，笙十，搏拊二，柷一，敔一，麾一。先师庙，琴、箫、笛、笙各六，篪四，余同。巡幸祭方岳，不用镈钟、特磬，琴、箫、笛、笙各四，瑟、篪各二，余同。用于殿陛者，箫四，笛四，篪二，琴四，瑟二，笙八。②

作为帝王亲祭之圜丘乐用九章、方泽用乐八章，大祀所有仪式主要环节基本一致，包括迎神、奠玉帛、进俎、初献、亚献、终献、彻馔送神、望瘞。仪式各个环节均有配乐，各乐章以“平”字配。“大节、常朝及皇帝升殿、还宫，俱奏《中和韶乐》，群臣行礼，奏《丹陛大乐》。亲祭坛庙。乘舆出入，用《导迎乐》。乐章均用‘平’字。《宴享清乐》，则以乐词之首为章名。”③

综上所述，五岳祭祀作为大祀之从祀，仪式与配乐均享受与所从祀对象同等的祭祀礼遇。主祭仪式各个环节均有配乐，乃国家大祀之雅乐类型。泰山作为五岳之一，作为大祀之从祀，均享受与大祀祭祀对象同等的礼乐类型。仪式以及各

① 赵尔巽：《清史稿》卷九六，北京：中华书局，1977年，第2803—2829页。
② 《清史稿》，第2985—2986页。
③ 《清史稿》，第2734—2735页。

环节配乐与从祀对象同，五岳之仪式用乐是国家大祀之乐曲，如唐代为“十二和乐”，宋代为“十二安乐”，明清则为“中和韶乐”，不同或相同乐调上填上新词加以应用。

第四节　明清时期帝王泰山祭祀仪式及用乐

一、明清帝王泰山祭祀

明太祖朱元璋登基之后，改革封禅制，由帝王封禅转而为遣官致祭。洪武三年（1370）又去泰山神封号，仅以神称之。在岱庙立碑正名，诏告天下：

> 因神有历代封号，余起寒微，详之再三，畏不敢效。盖神与穹壤同始，灵镇东方，必受命于上天后土，为人君者，何敢予焉！惧不敢加号，特以东岳泰山名其神，依时祭神。

洪武十年（1377）朱元璋遣使祭泰山神，并在岱庙立御制碑：

> 特遣开国忠臣李文忠，道士吴永舆、邓子方，以代予行奉牺牲、玉帛于祠下，以报效灵。自今以后，岁以仲秋诣祠致祭，唯神鉴之。

明代始一改过去帝王封禅泰山的制度，使得遣臣祭祀泰山成为定制。明代祭祀泰山，主要有常祀和专祀两种形式。如《青溪漫稿》载：

> 东岳泰山之神，谨按图志东岳者鲁之泰山，在今山东济南府泰安州山下有庙，自黄帝以来封禅者七十二君，唐宋元皆加神以封号曰王曰帝若祀人鬼。国朝洪武三年，诏去封号称为东岳泰山之神，有司春秋致祭，有事则遣廷臣祭告。①

---

① 《青溪漫稿》卷一，文渊阁《四库全书》本，第239页。

有司春秋致祭应是东岳岁时之常祀，常祀“岁春秋二，仲月泰安州祀礼，先丁祭一日”。作为国家列在祀典内之岱庙常祀，乃“有司”所为，此处之有司，应该是指官方管理人员，应该是指地方官府的意义，是由地方官府来执行的。祭祀的地点当然是在岱庙内。

专祀是指皇帝派官员专门祭祀，据《岱史望典记》记载，明代的祭岳文，多为新帝登基、兴兵平叛、储宫废立、黄河泛滥、水灾异常、祈雨抗旱、泰山地震等事。这些都是事关国家安危、百姓福祉的大事，故而遣官员、道士、太监代替皇帝专祭。① 如《泰山文献集成》中记录的明学士薛瑄《庙记》中载：

> 东岳泰山之神，故有庙，在山之阳。朝廷有大典礼、大政务，则遣使告焉。

同时大事遣官祭告，所指的应该是朝廷有大事之东岳专祀。如“宣德十年岁次，皇帝谨遣泰安州知州胡宗敏祭告于东岳泰山之神”；“正统元年，皇帝遣史科给事中车逊至祭东岳泰山神”；“景泰元年，遣礼部左侍郎仪铭至祭”。明代以后的泰山祭祀，不仅是祭祀方式的改变，而且祭祀地点也与前代不同。明代以前帝王封禅泰山，都是借用泰山这个万物生发、离天地最近之地，举行祭祀天地的仪式。封禅祭祀对象是天地，泰山在此只是充当了祭祀的媒介。明代以后的泰山祭祀，无论是遣官还是帝王亲祭，都在岱庙举行祭祀仪式。明洪武十年（1377）遣使祭泰山神，并明确规定，每年春秋两季在岱庙进行祭祀。这一点列于岱庙的御制碑文是很好的证明。碑文中曰：“特遣开国忠臣李文忠，道士吴永舆、邓子方，以代予行奉牺牲、玉帛于祠下，以报效灵。自今以后岁以仲秋诣祠至祭，唯神鉴之。”明太祖朱元璋登基之后，去除泰山神的历代封号，仅以泰山神命之，明代的泰山祭祀实际上是在岱庙内举行的祭祀泰山神的仪式。首先应该明确的是，明代以后的泰山祭祀已不同于前代的泰山封禅，泰山封禅实际上是帝王在泰山上进行祭祀天、地的仪式。帝王封禅乃国家祭祀之最高规格，并不是所有的皇帝都可以到泰山进行封禅，通常情况王朝易姓，或者改朝换代，统治者有非凡的成就，并且天赐祥瑞，才可以去泰山封禅告天地。封禅的时间、仪式、参与人员、用乐等

① 范恩君：《泰山岱庙藏明万历圣旨及〈道藏〉考》，《中国道教》2003第1期，第41—42页。

先期都会经过严密细致的商讨。明代取消了泰山神的封号以泰山神命之，实际上是“弱化了泰山的政治功能，强调了其山林正位神之属性”，泰山神是泰山的正神，主管泰山，泰山神实际上就代表了泰山，而岱庙则是供奉泰山神的祖庙。封禅制度被废除以后，帝王泰山祭祀代替了封禅制度，但是无论是封禅还是帝王致祭，作为供奉神泰山之祖庭意义的岱庙是其必谒之所。因而始自明代的泰山祭祀，无论是帝王的亲自祭祀还是派遣官员祭祀，都是在山下的岱庙里举行祭祀泰山神的仪式，而不再去山上另行祭祀。自明代始，在泰山举行的祭祀活动连绵不断，英宗、代宗、宪宗、孝宗、神宗“嗣承大统”即位改元，均遣员来祭祀泰山。明代帝王从洪武三年（1370）至万历元年（1573）二十多次祭祀泰山，不仅皇帝亲自奉祀泰山神，而且数次遣太常寺官员代祀泰山神。

清代沿袭明代做法，不仅遣官祭祀泰山，派遣官员祭祀东岳泰山神，而且康熙、乾隆等多位皇帝多次到岱庙祭祀。如康熙二十三年（1684）南巡时登泰山谒东岳庙，祀泰山神；乾隆十三年（1748）、二十七年、四十一年、四十九年、五十五年等多次谒岱庙，并在岱庙行礼祀泰山神。

即便是康熙、乾隆等皇帝几次登临泰山，也仅是赴泰山巡视的意义，其祭祀活动都是在泰山下面的岱庙里进行的。

康熙二十三年十月，皇帝南巡登泰山祀东岳神，《清史稿·圣祖本纪》载：

> 冬十月壬寅，上次泰安，登泰山，祀东岳。
>
> 又，《清实录》中记载康熙二十三年上谒东岳庙，躬祀泰山之神。是日，驻跸泰安州崔家庄。①

此次泰山之行在其写的《南巡笔记》中写道：

> 二十八日出京师，经河间，过德州，阅济南城……十一日至泰山，石经棱嶒，缓步登陟四十里。御帐崖瀑水悬流，五大夫古松犹在岩畔……入南天门，扪秦时无字碑，至孔子小天下处，真可收罗宇宙，畅豁襟怀。题“普照乾坤”

① 《清实录》，北京：中华书局，1985年，第221页。

“云峰”诸字。宿泰山巅，月色清朗，赋诗遣兴。来日登日观峰，看扶桑日出。下山祀于岳庙。岳为五方之长，故躬祀之，为苍生祈福……

将《清史稿》中记录的“祀东岳”与《南巡笔记》中所记录的“祀于岳庙”以及《清实录》中的“上谒东岳庙”三者相互印证就可以清楚地知道，康熙南巡祭祀泰山，先是登岱，而后在岱庙行祭祀之礼。

乾隆前后共十次巡幸泰安，六次登临岱顶，题诗一百七十余首，并多次亲自至岱庙礼神。如：

乾隆十三年（1748）二月，高宗奉母孝宪太后东巡。二十九日，上诣岱岳庙致祭毕，奉皇太后奎舆登岱。三十日，上诣碧霞宫、关帝庙拈香，是日驻跸行宫。①

乾隆二十二年（1757）四月，高宗南巡回寮至泰安，十一日壬申，上幸岱庙、南天门、碧霞宫、玉皇顶拈香，是日驻跸泰安府。②

乾隆二十七年（1762）四月，高宗南巡回奎至泰安，十九日幸岱庙拈香，二十日上幸天仙庙、朝阳洞、关帝庙、碧霞宫、玉皇顶拈香，驻跸泰安府城西大营。③

乾隆三十六年（1771）二月，皇太后展谒岱岳庙。上诣皇太后行宫问安，登岱诣碧霞宫拈香。④

乾隆四十一年（1776）丙戌，上驻跸泰安，谒岱庙。⑤

乾隆四十九年（1784）二月壬戌，上幸泰安府，诣岱庙行礼。⑥

乾隆五十五年（1790），高宗东巡至泰安，谒岱庙。乙酉，上登岱。命诸皇子随诣碧霞宫瞻礼。⑦

泰山岱庙作为东岳泰山神的主庙，全国东岳庙之祖庭，自秦汉至明清，帝王封禅泰山，作为主供奉泰山神的岱庙，是其一定要祭拜的地点。通常帝王封禅，于前一日在岱庙祭祀泰山神，这一环节也被称为告神，翌日再行封禅之礼。因此

① 《乾隆帝起居注》（第7册），广西：广西师范大学出版社，2002年，第45页。
② 《乾隆帝起居注》（第16册），第131页。
③ 《乾隆帝起居注》（第21册），第125、126页。
④ 《清高宗实录》卷八七九，“乾隆三十六年二月丁酉条”《清实录》，北京：中华书局，1986年，第775页。
⑤ 《清史稿》卷一四，第505页。
⑥ 《清史稿》卷一四，第526页。
⑦ 《清高宗实录》卷一三五，第66页。

不论是帝王封禅时在泰山岱庙谒拜泰山神，还是帝王亲祭泰山时对岱庙的祭祀，都不乏帝王的谒庙亲祭，因为泰山的存在，才有了岱庙的建立。因为有泰山祭祀，才有了对岱庙的祭祀，岱庙乃泰山之代表。作为皇帝亲自祭祀之岳庙，同时又是列在祀典的国家正祀之祭，岱庙、东岳庙祭祀体现多层级性。

二、明清帝王泰山祭祀之东岳庙祭祀仪式及用乐

（一）帝王泰山封禅、祭祀之谒岱庙，祀不用乐

秦始皇开启了泰山封禅的先河，之后汉、唐、宋等朝代先后有多位皇帝在泰山封禅。封禅制度废除后，泰山祭祀成为后世历代帝王沿袭之制。与封禅不同的是，历代帝王的泰山祭祀均是在泰山岱庙内举行的祭祀泰山神的仪式。

泰山岱庙作为供奉泰山神的主庙，乃帝王封禅泰山必谒之处。帝王封禅去岱庙举行的祭祀泰山神的活动，作为帝王亲自参与的祭祀，都应是国家祭祀的最高层级。在明清以前的史书中，我们并未查到有关帝王封禅泰山，岱庙内祀泰山神的具体仪式以及用乐记载，相关文献仅记录他们曾经到岱庙内谒拜泰山神。明清以后，帝王泰山祭祀于前一日岱庙内谒泰山神的记载更多。那么帝王封禅泰山，以及泰山祭祀时的岱庙谒拜具体是什么样态？我们或许从乾隆皇帝东巡泰山，在岱庙内祀泰山神的记载中能管窥一二。乾隆泰山祭祀前一日谒岱庙仪：

> 二十四年，东巡祀泰岳，祝版不书御名。先一日致斋。太常赍祝版、香、帛、爵，有司备祭品牲荐。届日衣龙衮，出行宫。乐备不作。至庙内降舆。入中门，俟幄次，出幄毕，诣殿中拜位，二跪六拜。奠、献如常仪。不饮福、受胙。明年，复改祀北岳、混同江。逾二年，始望祭。①

《皇朝文献通考》也记载了乾隆泰山祭祀前一日谒岱庙的情况，与《清史稿》中记载相互对照，恰好反映了乾隆谒庙的全貌：

> 是年车驾东巡狩秩岱宗，至日先诣庙，入大门至配天门降舆，赞引太常卿

① 《清史稿》卷八三，第2521—2522页。

二人恭导皇帝入仁安门，进殿中门至香案前立，有司设拜褥，司香官跪进香，皇帝三上香毕，就拜褥，行一跪三拜礼，兴，赞引官恭导出殿，至配天门升舆还行宫，翼日致祭，仪与康熙二十三年同。①

乾隆二十四年（1759）岱庙谒拜仪式为：前一日进行斋戒。祭日仪式：皇帝着龙衮出行宫，乐备不作。至殿中跪拜，二跪六拜，奠、献。皇帝不饮福、受胙。三十五年（1770）泰山祭祀前一日谒岱庙，三上香，行一跪三拜礼，也无用乐记载。乾隆几次谒岱庙的仪式大致相同，前一日斋戒，谒岱庙三上香，行跪拜礼，但均无用乐记载。康熙皇帝也曾到岱庙内谒拜泰山神，我们在史书中也未看到有关用乐的记载。那么至少清代皇帝巡幸泰山，在岱庙内的谒拜或是泰山祭祀前日于岱庙内的谒拜，均不用乐。虽然泰山祭祀与谒岱庙同是在岱庙内举行，然而由于祭祀性质的不同，在礼制仪式及仪式用乐上也存在很大的差别。帝王岱庙谒拜，祭不用乐，然岱庙内举行的祭祀泰山的仪式，则为国家祭祀雅乐类型。

帝王的泰山封禅，其仪式与用乐各代具有相同一致性，均与帝王祭祀天地等大祀同，因此我们可以推断，历代帝王泰山封禅时，于封禅或者祭祀时前一日在岱庙内举行的谒泰山神的仪式也应具有相同性，不用乐的行为也具有一致性。当然皇帝车驾出行之道路仪仗鼓吹导迎是必须具备的，此时只是鼓吹乐领衔之卤簿用乐，不属于岱庙谒拜时用乐。作为岱庙之谒拜，无论是封禅前的皇帝岱庙谒拜，还是明清时期帝王泰山祭祀时前一日的岱庙谒拜，都仅只在岱庙内上香，行跪拜之礼，乐备不作。这一点通过下面这则材料或许可以证实。《明集礼》载：

汉唐祭岳镇海渎及遣使遍祀，皆无用乐之文。宋仁宗时祠南海神庙有乐曲，礼官谓南海据令为中祠，宜如岳渎诸祠不用乐，遂罢之。②

五岳作为国家山川之祭的代表，或者在国家祭祀天地时，五岳作为从祀之神，均享受和地祇、山川同等的礼乐配置，即有用乐行为。然作为岳渎本身祠庙

① 《皇朝文献通考》卷一〇〇，文渊阁《四库全书》本。
② 《明集礼》卷一四，第596页。

来讲，由上述记载可知，宋以前岳镇海渎作为本身祠庙之祭祀及遣官遍祀是不用乐的。宋仁宗祀南海神，本意要用乐，然礼官言南海神庙为中祀，应和岳渎诸祠一样祭不用乐，随后罢之。由此可知，岳渎祠之祀至少在宋仁宗以前是祭不用乐的，即便是皇帝岳庙的亲祭也不用乐。

由此岱庙作为帝王封禅前的岳庙之祀，在宋以前是没有用乐之行为的。即便是帝王封禅前日对岱庙的亲自谒拜也是不用乐的，我们在史料中也未查到宋代以前帝王封禅泰山祭祀岱庙时的用乐。岱庙天贶殿绘有玄宗封禅时的壁画，周郢考证后认为，壁画源起于唐宋。今传画作则绘制于清代康熙年间，壁画描绘了启跸回銮时的卤簿用乐，至少可以窥知唐宋时期帝王泰山封禅时卤簿用乐之规制。但相关资料没有封禅谒岱庙时的用乐记载，因此帝王封禅泰山或者泰山祭祀时谒拜岱庙，只是去岱庙行祭拜之礼，无用乐之行为。

（二）明清帝王岱庙内祭泰山仪式及用乐

1. 明代

明代改泰山封禅为泰山祭祀。与前代泰山封禅最大的不同是明代以后的泰山祭祀，不再是在泰山举行祭祀天地的仪式，实为在岱庙内举行祭祀泰山神的仪式。作为皇帝亲历的泰山祭祀是为国家重祀，其规制自然是国之大祀的最高规格，仪式及用乐也都应该是最顶端的配置。

明代帝王泰山祭祀，我们没有找到直接的文献记载。但是从其他相关文献中，我们可以探知明代帝王泰山祭祀的大概。《明集礼》曰："国朝望祀用雅乐，诸王祭本国山川则用大乐，遣使代祀不用乐。"① 明代国家对于岳渎的望祀之祭是属于国之大祀，是有用乐行为的，且是乐悬领衔下的雅乐形态。泰山祭祀同为国之大祀，且是帝王参与的国家大祀中的重要祭祀。因此帝王在泰山岱庙内举行的祭祀泰山的仪式，从礼制仪式到仪式用乐都应是国家祭祀之最高层级者。《明史》中有明确记载，凡明代皇帝参与的祭祀，有统一固定的规定。主要仪式包括：迎神、奠献、亚献、终献、撤豆、送神、望瘞。且各个环节均有配乐，奉神环节为三献礼，三献三奏，配以乐舞。具体各环节的配乐如下：

① 《明集礼》卷一四，第596—597页。

历代帝王迎神，奏《雍和》。奠帛、初献，奏《保和》《武功舞》。亚献，奏《中和》，终献，奏《肃和》，俱《文德舞》。彻豆，奏《凝和》。送神，奏《寿和》。望瘞，奏《豫和》。①

既然是明代皇帝参与祭祀的统一规制，那么泰山祭祀也是皇帝参与的重大祀典，因此其仪式及用乐应与上述规定相同或者说最起码作为仪式的主要部分是相同的。

2. 清代

清代帝王沿袭明代的做法。清代泰山祭祀，也是在岱庙内举行，也就是说明清两代在岱庙举行的泰山祭祀其性质是相同的。乾隆泰山祭祀史书中记载比较详细。明清两代泰山祭祀，同是帝王在岱庙内举行祭祀泰山的行为，同属于国家大祀之祭祀。因此通过对乾隆十三年（1748）岱庙泰山祭祀的梳理，我们能从中管窥明清两代帝王在泰山祭祀岱庙的情形。《文献通考》曰：

乾隆十三年，议准銮舆巡幸山东泰山，灵岳近在鲁邦，宜崇报飨，古者曰名山以升中原有燔柴之礼，圣祖仁皇帝因仪文度数书阙有间，后世议封禅者尤多傅會不经，特允廷议照祀五岳礼致祭，今车驾东巡致祭泰山，应遵康熙二十三年之例举行。②

首先可以肯定的是，乾隆皇帝泰山祭祀，是按国家祭祀五岳的礼制制定的，并且乾隆皇帝的泰山祭祀是按照康熙二十三年（1683）泰山祭祀的规制实施的。也就是说康熙、乾隆两位皇帝的泰山祭祀，礼制仪式相同。现将乾隆泰山祭祀的情况梳理如下：

（1）乾隆泰山祭祀前期预备：

惟是致祭方岳向未用乐，谨按周礼大司乐，奏蕤宾，歌函钟，舞大夏以祭

① 《明史》卷六一，第1502页。
② 《文献通考》卷一〇〇，文渊阁《四库全书》本。

山川。是山川之祭自古用乐，今特举盛典秩于岱宗请仿古用乐，乐章令乐部撰拟，乐器、乐生均由乐部率往。又奏准，在京遣官致祭东岳庙，用和声署乐。至祈雨、报祀地祇则用中和韶乐。五岳均属地祇应用中和韶乐，拟照地祇坛乐章宫谱增撰乐章，并令太常协律郎率乐生豫赴岱庙先期演习。又奏准东巡致祭岱岳，帛篚尊爵及登鉶簠簋笾豆等器，令太常寺先期运往，交该地方官敬谨收贮以备致祭之用。又奏准岱庙大门内有二门，一曰配天，一曰仁安，请于配天门内，仁安门外，设更衣大次。①

祭祀前期，礼部商定祭祀时间日期，撰写祭祀仪。从仪式到用乐，祭祀所涉及的人员以及所用的礼器、礼牲等，可谓是事无巨细皆有规定。由上可知，乾隆泰山祭祀所用乐为仿照山川之祭的用乐撰拟，并根据祭祀地祇所用的中和韶乐乐章宫谱增纂乐章。乐器、乐生、礼器等均是由京城直接率往。

（2）告庙：泰山岱庙祭祀之前一日，要去岱庙内进行谒拜，其本意就是告诉神灵，“我们已经来了”，是通传、通告的意思。其具体的程序为：

是年，车驾东巡狩，秩岱宗。至日，先诣庙，入大门，至配天门，降舆。赞引太常卿二人，恭导皇帝入仁安门，进殿中门，至香案前立。有司设拜褥，司香官跪进香。皇帝三上香，毕，就拜褥，行一跪三拜礼。兴，赞引官恭导出殿，至配天门，升舆，还行宫。②

帝王前一日谒岱庙。赞引官引皇帝岱庙内三献香，行一跪三拜礼。从皇帝銮舆至岱庙，到皇帝祀毕回宫，均无用乐行为。

（3）祭日仪式及用乐：

皇帝时巡所至，亲祭方岳。岳神位前，帛一牛一羊一豕一登一鉶二簠二簋二笾十尊一爵三炉一镫二。先祭一日，行在乐部，设中和韶乐于殿外阶上，分

① 《文献通考》卷一〇〇，文渊阁《四库全书》本。
② 《文献通考》卷一〇〇，文渊阁《四库全书》本。

左右悬。所司设大次于戟门外，南向。至日昧爽行在，銮仪卫陈，法驾卤簿于行宫门外，扈从王公暨文武官陪祭，如常仪。地方文官、知府、武官副将以上与朝臣陪祭者以其班序（班详仪制司），咸采服。日出前三刻行，在太常卿诣行宫告。时皇帝御龙袍衮服乘舆出行宫，前引后扈，如常仪。不陪祭扈从各官咸集。①

皇帝亲祭岳庙仪式及用乐，乃乐悬领衔下的国家大祀之属。乾隆泰山祭祀所用乐章名称为《中和韶乐》，《文献通考》载皇帝时巡致祭方岳用乐及乐队编制为：

设中和韶乐于庙阶上，编钟在东，建鼓一、柷一、麾一，编磬在西，敔一、东西分列，琴四、瑟二、箫四、笛四、排箫二、笙四、埙二、篪二、抟拊二，乐工、歌工分立于东西，乐县之次，不设舞佾。②

首先明确的是乾隆泰山祭祀，所用的乐乃乐悬领衔的国家大祀之乐。秦汉时期吉礼所用乐悬仅限于宫廷，唐宋以后部分中祀（祭孔）也有用乐悬者。泰山岱庙在明清时期隶属于泰安府，作为地方府一级的行政机构，是允许配备乐悬的。然而乾隆在岱庙举行祭祀泰山的行为，乃帝王参与的国之大祀，必须是由乐悬领衔的大祀之乐。乐生、乐器、礼器等都是由宫廷带过去的。文献中并没有交代祭祀所用的乐器包不包括乐悬。《大清会典》中的记载正好弥补了这一缺失。《大清会典》曰：

十三年，驾幸山左，躬祭岱岳，乐章六奏，用丰字与祭地祇同，乐人用太常寺乐生，自京随往，乐器于阙里文庙移用。③

帝王泰山祭祀，乃国家大祀之祭，是国家大祀之重祀，礼乐配备应该与之相属。泰山岱庙在明清时期隶属于泰安府，作为地方府一级的行政机构，是允许配

① 《大清会典》卷四七，第806页。
② 《文献通考》卷一六八，文渊阁《四库全书》本。
③ 《大清会典则例》卷九八，文渊阁《四库全书》本。

备乐悬的，然泰山府一级所配备的乐悬，无论从数量及规制上，都不足以用于乾隆在岱庙举行的祭祀仪式，因此就需要从别处调用。泰山离曲阜较近，孔庙内祭孔是有乐悬配备的，因此从阙里文庙移用。所以我们说乾隆在岱庙内举行的泰山祭祀，其用乐乃乐悬领衔的《中和韶乐》。其乐章与国家中祀之祭地祇同。《清史稿》载乾隆十三年（1748）定巡祭泰山岱庙用《中和韶乐》六章分别为：

《中和韶乐》林钟清变征立宫，夹钟清商主调。

迎神《祈丰》：资元气兮，镇青阳。鼓橐钥兮，孕灵祥。行时令兮，东巡；式展礼兮，诚将。

奠帛、初献《华丰》：金坛肃穆兮，黼帷张。瑟黄流兮，茅缩浆。昭诚素兮，举初觞。神思陟降兮，格馨香。

亚献《兴丰》：日观兮，鸡鸣。天门兮，凤翔。牺尊兮，再献；维神兮，降康。

终献《仪丰》：醴齐兮，三荐；金牒兮，辉煌。申至敬兮，无祈；鉴予诚兮，斋庄。

彻馔《和丰》：瞻石闾兮，在望。实笾豆兮，大房。黍稷兮，非馨；明德兮，是将。

送神《锡丰》：礼成兮，孔臧。神驾兮，龙骧。肤寸而合兮，触石而起；弥于六合兮，降福穰穰。①

根据《泰安府志》② 记载，现将乾隆十三年岱庙祭祀其仪式各环节及其用乐分列如下：

仪式前：赞引官。恭导皇帝入配天门，少憩，洗手，赞引官导皇帝入仁安门，立拜褥前。

典仪官唱：乐舞生就位，执事官各司其事。

赞引官：奏就位。皇上升拜褥上立。

① 《清史稿》卷九六，第2829—2830页。

② ［清］颜希深：《（乾隆）泰安府志》泰安府志全图，清乾隆二十五年（1760）刻本，第71—73页。

迎神：典仪官唱《迎神》。

司香官：捧香盒至香案右旁立。

唱乐官唱《迎神》，乐奏《祈丰乐章》

赞引官：乐作，恭导皇上谒香案前立，司香官跪，皇帝三上香，行二跪六叩礼。乐止。

初献：典仪官唱：奠玉帛乐奏《华丰之乐章》，乐作，献帛官献帛于案上，三叩头，献爵。官献爵、读祝官捧祝文至案前立，乐止。皇上跪，献爵官献爵，读祝官读祝。乐作，皇帝行三叩礼，兴，乐止。

亚献：献爵官捧爵就神位左旁立，亚献乐奏《兴丰之章》。乐作，献爵官立献爵于爵垫左，乐止。

终献：献爵官捧爵就神位右旁立，终献，乐奏《仪丰之章》。乐作，献爵官立献爵于爵垫右，退，乐止。

彻馔：乐奏《和丰之章》。

送神：乐奏《锡丰之章》。乐作，赞引官奏跪叩兴，皇上行二跪六叩礼，典。乐止。

香帛馔恭送燎位：捧祝香帛馔官至神位前跪，捧香馔官不叩，捧祝帛官三叩头，各捧起依次送往燎炉，时赞引官恭导皇上转立东旁铺拜褥，官起彻拜褥，俟祝帛馔香过毕，铺拜褥官仍铺拜褥，赞引官恭导皇上还位立，乐作，数帛官，数帛，赞引官奏，礼毕，同对引官恭导皇上出，乘舆还行宫。

清代无论是以“丰”字、以“平”字的乐章都是以《中和韶乐》的曲调为本。针对特定承祀对象填撰新内容并以新的命名。乾隆十三年泰山岱庙祭祀用乐为《中和韶乐》，由于是皇帝参与的祭祀，因此其乐队组合应为乐悬领衔之雅乐样态。仪式各环节均有配乐，各乐章歌词均为泰山岱庙专创，歌词中多用助词“兮”，各乐章词格以五言为主。因乾隆泰山祭祀其仪式与康熙泰山祭祀仪式相同，由此可知，康熙泰山祭祀仪式也分为上述几个部分。清代《中和韶乐》乃国家大事核心为用者，主要用于大祀以及部分中祀，小祀不用《中和韶乐》。《清史稿》中载大祀、中祀《中和韶乐》之情况如下表：

表2-4

祭祀级别	神祇	用乐类型	仪式与乐曲	宫调	备注
大祀	圜丘	中和韶乐（九章）	迎神：始平 奠玉帛：景平 进俎：咸平 初献：寿平 亚献：嘉平 终献：雍平（原雍平） 彻馔：熙平 送神：清平（原太平） 望燎：太平（原安平）	黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调	
	方泽	中和韶乐（八章）	迎神：中平 奠玉帛：广平 进俎：含平（原咸平） 初献：太平（原寿平） 亚献：安平 终献：时平 彻馔：贞平 送神、望瘞：宁平	林钟清变征立宫，夹钟清商主调	
	祈谷	中和韶乐（九章）	迎神：祈平（原中平） 奠玉帛：绥平（原肃平） 进俎：万平（原咸平） 初献：宝平（原寿平） 亚献：穰平（原景平） 终献：瑞平（原永平） 彻馔：渥平（原凝平） 送神：滋平（原清平） 望燎：谷平（原太平）	黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调	
	常雩	中和韶乐（九章）	迎神：霭平 奠玉帛：云平 进俎：需平 初献：霖平 亚献：露平 终献：沾平 彻馔：灵平 送神：霆平 望燎：霈平	黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调	大雩（八章）

（续表）

祭祀级别	神祇	用乐类型	仪式与乐曲	宫调	备注
大祀	社稷坛	中和韶乐（七章）	迎神：登平（原广平） 奠玉帛、初献：茂平（原寿平） 亚献：育平（原嘉平） 终献：敦平（原雍平） 彻馔：博平（原熙平） 送神：乐平（原成平） 望瘞：征平（原成平）	春：夹钟清商立宫，倍应钟清变宫主调 秋：南吕清征立宫，仲吕清角主调	社稷坛：祈雨、报祀（七章）；祈晴、报祀（七章）
	太庙时飨	中和韶乐（六章）	迎神：贻平（原开平） 奠帛、初献：敉平（原寿平） 亚献：敷平（原嘉平） 终献：绍平（原雍平） 彻馔：光平（原熙平） 还宫：乂平（原成平）	太簇商立宫，倍无射变宫主调	太庙大祫（六章）
中祀	朝日	中和韶乐（七章）	迎神：寅曦 奠玉帛：朝曦 初献：清曦 亚献：咸曦 终献：纯曦 彻馔：延曦 送神：归曦	太簇商立宫，倍无射变宫主调	
	夕月	中和韶乐（七章）	迎神：迎光 奠玉帛、初献：升光 亚献：瑶光 终献：瑞光 彻馔：涵光 送神：保光	南宫清征立宫，仲吕清角主调	
	大享殿合祀天地百神	中和韶乐（九章）	迎神：元和 奠玉帛：景和 进俎：肃和 初献：寿和 亚献：安和 终献：永和 彻馔：协和 送神：泰和 望燎、望瘞：清和	未载	

（续表）

祭祀级别	神祇	用乐类型	仪式与乐曲	宫调	备注
中祀	先农	中和韶乐（七章）	迎神：永丰 奠帛、初献：时丰 亚献：成丰 终献：大丰 彻馔：屡丰 送神：报丰 望瘞：庆丰	姑洗角立宫，黄钟宫主调	耤田飨先农，乐章七奏，用“丰”
	先蚕	中和韶乐（七章）（先蚕坛乐，以云锣代钟，方响代磬，与中和韶乐微异）	迎神：庥平 初献：承平 亚献：均平 终献：齐平 彻馔：柔平 送神：洽平	仲吕清角立宫，大吕清宫主调	
	历代帝王庙	中和韶乐（六章）	迎神：肇平（原雍平） 奠帛、初献：兴平（原安平） 亚献：崇平（原中平） 终献：恬平（原肃平） 彻馔：淳平（原凝平） 送神：匡平（原寿平）	春：夹钟清商立宫，倍应钟清变征主调 秋：南吕清征立宫，仲吕清角主调	
	先师庙	中和韶乐（六章）	迎神：昭平（原咸平） 奠帛、初献：宣平（原宁平） 亚献：秩平（原安平） 终献：叙平（原景平） 彻馔：懿平（原成平） 送神：德平（原咸平）	春：夹钟清商立宫，倍应钟清变宫主调	直省先师庙六章乾隆七年复位。中和韶乐，宫调同
	太岁坛	中和韶乐（六章）	迎神：保平 释奠、初献：定平（原安平） 亚献：嘏平（原中平） 终献：富平（原肃平） 彻馔：盈平（原雍平） 送神：丰平（原宁平）	太簇商立宫，倍无射变宫主调	太岁坛祈雨、报祀（六章）
	天神、地祇坛祈雨、报祀	中和韶乐（六章）	迎神：祈丰 奠帛、初献：华丰 亚献：兴丰 终献：仪丰 彻馔：和丰 送神：锡丰	天神：黄钟宫立宫，倍夷则下羽主调。地祇：林钟清变征立宫，夹钟清商主调	

（续表）

祭祀级别	神祇	用乐类型	仪式与乐曲	宫调	备注
中祀	巡祭泰山岱庙	中和韶乐（六章）	迎神：祈丰 奠帛、初献：华丰 亚献：兴丰 终献：仪丰 彻馔：和丰 送神：锡丰	林钟清变征立宫，夹钟清商主调	巡祭嵩山中岳庙（六章）；望祀长白山（六章）

清代大祀、中祀之祭所用之《中和韶乐》乃乐悬领衔之雅乐类型，根据祭祀对象的不同，乐章有所增减，乐调也会做相应的改变，乐章歌词也依祭祀对象的不同专门填词。上述以“平”“丰”“和”“光”“曦”等字命名的乐章，均为《中和韶乐》针对不同祭祀对象的重新命名，根据祭祀对象，选取的乐章也不尽相同。作为帝王专程祭山，用乐虽为《中和韶乐》，乐调为林钟清变征立宫，夹钟清商主调，祈丰乐章之歌辞也为专创或称专门填词，泰山岱庙祭祀用乐为“祈丰”，祈便是指祈福保佑的意思，如此凸显仪式用乐之情感诉求。

三、明清两代帝王泰山封禅、祭祀仪式及用乐比较

明清两代皇帝的泰山祭祀，其祭祀内容相同，我们将明清两代皇帝岱庙内举行的泰山祭祀仪式及用乐进行列表如下：

表2-5

仪式程序	明代	清代
	用乐	用乐
迎神	奏《雍和》	《祈丰》
奠帛、初献	奏《保和》《武功舞》	《华丰》
亚献	奏《中和》	《兴丰》
终献	奏《肃和》，俱《文德舞》	《仪丰》
彻豆，彻馔	奏《凝和》	《和丰》
送神	奏《寿和》	《锡丰》
望瘞	奏《豫和》	有用乐

通过上述表格比对明清两代帝王参与的大祭祀我们会发现，明清两代帝王参与

的国之大祀其祭祀仪式基本一致，仪式所用乐也是乐悬领衔的雅乐样态，只是在仪式各个环节的配乐上存在不同。两者均为“十二”之乐章，明代帝王岱庙祭祀用乐为六奏，相关环节有文舞、武舞，清代为《中和韶乐》，乐六奏与明代同。由此可知，乐六奏乃明清帝王岱庙祭祀用乐之统一规制。帝王泰山封禅与泰山祭祀，虽然我们一贯以泰山祭祀统而称之，然两者实为不同性质的祭祀，因此其祭祀也存在很大差异。为了便于观察，现将泰山封禅与帝王泰山祭祀加以比对列表如下：

表2-6

仪式内容	泰山封禅	泰山祭祀
仪式主祭者	皇帝	皇帝
地点	泰山顶上、泰山脚下	岱庙
仪式内容	祭祀天、地	祭祀东岳
仪式	与祭天、地同	祭祀方岳礼，与祭地祇同
奉神	三献礼	三献礼
用乐	乐悬领衔的雅乐，与祭祀天帝、太庙乐章同	乐悬领衔雅乐，与祭地祇乐章同

通过上表我们很清楚地可以看出，在祭祀内容上二者明显不同，一个是祭祀天地，一个是祭祀东岳，祭祀地点一个在山上及山下，一个是在岱庙内举行。除此之外，仪式均为国家大祀之最高等级，皇帝行三献礼，其用乐乃乐悬领衔的雅乐为用。唐、宋、明、清等朝代除了帝王封禅、祭祀等国之大祀，另外一些国家重大礼制仪式之配乐同样主要为“十二”乐之乐章，“十二”以国乐的形式存在，用于国家的重大礼仪场合，彰显国家在场。《清史稿》记载了历代祭祀天地宗庙社稷时的用乐情况：

> 世祖顺治元年，摄政睿亲王多尔衮既定燕都，将于十月告祭天地宗庙社稷，大学士冯铨、洪承畴等言：“郊庙及社稷乐章，前代各取嘉名，以昭一代之制，梁用‘雅’，北齐及隋用‘夏’，唐用‘和’，宋用‘安’，金用‘宁’，元宗庙用‘宁’郊社用‘咸’，前明用‘和’。我朝削平寇乱，以有天下，宜改用‘平’。郊社九奏，宗庙六奏，社稷七奏。”①

① 《清史稿》志六九，1938年清史馆铅印本，第1731页。

国家天地宗庙社稷之祀，乃国家的重大祭祀，上述各代均以十二乐为用，十二乐均承袭西周六代乐舞的宫调原则、结构体制、用乐场合、用乐功能等传统，“十二”乐之雅乐样态，音乐本体以“成”“变”为结构单位，针对不同的祭祀对象，“十二”乐的结构及其宫调有特殊的规定。每一朝代均根据本朝特点对十二乐重新定名，并根据祭祀对象的不同，“十二”乐章各有增减，相同乐章旋律相同，乐调可以不同，所用歌词则是根据祭祀对象依词格专创，同一乐章可以有多“变”，其“变”具有遍数、段数的意义，更有不同宫调上变奏的意义。唐代泰山时祀天仪式用乐以及帝王岱庙祭祀用乐用六变，《清史稿》中所记载各个不同祭祀对象体现在《中和韶乐》六章、七章、九章中，上述的规制不仅仅是乐章的增减、乐调的改变，同时包括相同旋律的多次变奏。泰山作为帝王专祭，其歌曲均依相应词格专曲专创。

小　结

“礼乐相须”，乐与仪式相须表达虔诚敬畏，具有象征意义。周公制礼作乐，使得礼与乐有了类分的意义。礼乐制度在逐步完善发展的过程中，礼制仪式体现多类型性和多层级性。礼乐作为中国人仪式性诉求的情感表达，体现出多样性和丰富性，多类型性和多层级性。周代山川之祭用乐，乃乐悬领衔下的雅乐类型“六乐”为用也。泰山作为帝王封禅祭祀的重要场所，封禅乃借助于泰山“万物之始，阴阳交代”的意义而在泰山上举行祭祀天地的活动，因此帝王泰山封禅仪式与用乐与国家祭祀天地同，山上祭天，山下祭地。明清两代的帝王泰山祭祀，乃帝王于岱庙内举行的祭祀泰山神的仪式。帝王的泰山封禅以及岱庙的亲祭都是帝王参与的国家大祀之祭，无论是从礼制类型还是与礼制类型相对应的乐制类型，都为国家祭祀之最高层级乐悬领衔之雅乐样态。汉代五岳制度确立后，五岳作为山川之祭的代表，通常作为国家方丘、地祇等大祀之从祀，泰山作为五岳之首享受所从祀对象同等的礼乐规制。

周公制礼作乐，礼乐制度得以确立，汉魏、南北朝是礼乐制度的演化期，发展至隋唐，礼乐制度得以定型[①]，李唐王朝将礼乐制度重新规范，在周代“六

① 项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐艺术》2010第1期，第11—20页。

乐”之基础上加工、改变、融合、借鉴，十二乐均承袭西周六代乐舞的宫调原则、结构体制、用乐场合、用乐功能等传统，与六乐不同的是，其所创制的一套核心为用的曲目，针对不同的祭祀对象填撰乐歌以用，这与西周六乐的特定专用不同。唐代用于礼典仪式的大型歌舞形式“十二和乐”，乃唐代国家礼乐祭祀仪式之核心为用，在十二和之基础上加入文舞、武舞，用于国家重大祭祀仪式中。作为国家大事之用乐，“十二乐”以国乐的形式存在为用，根据祭祀对象的不同，其“十二”乐章各有增减，相同乐章旋律相同，乐调不尽相同，所用歌词则是根据祭祀对象依词格专创，乐章词格以四言为主。

唐、宋、元各代帝王封禅、祭祀乃至泰山大祀仪式用乐均为“十二”乐之雅乐为用。乐章名称各代不一，唐代称“十二和乐”，宋代称“十二安乐”。主祭仪式各环节均有一致性，三献礼是为主要仪式，三献三奏仪式各环节均有配乐。明清国家礼制及用乐无论是在用乐场合、乐器组合、承祀对象等方面均仍沿袭前代，虽然作为国家大祀之用乐仍为雅乐类型，然礼乐核心用乐则为《中和韶乐》。明清帝王泰山祭祀主祭仪式与前代同，三献礼为定制，仪式各环节均有配乐。用乐为《中和韶乐》，歌词乐章均为泰山专创。

明清帝王泰山祭祀于岱庙内举行，是整个东岳庙祭祀中特殊时期、特殊场合下的大祭祀，作为泰山岱庙的祭祀所用乐悬领衔的雅乐者，也仅限于皇帝亲祭时所用。泰山岱庙地方官府日常的祭祀，以及全国意义的东岳庙祭祀则不具备这样的高规格。岱庙帝王亲祭，乃东岳庙祭祀系统中特殊时期的特别祭祀，此祭祀礼制类型与乐制类型仅限于岱庙帝王亲祭，对于全国性的东岳庙祭祀而言则不具有普遍性。

第三章　东岳庙地方官府之祭

第一节　地方官府所承应的东岳庙祭祀礼制类型

一、东岳庙地方官府祭祀之中祀、小祀

泰山作为国家山川之祭的代表，自周代始便有关于对其祭祀的记载。如秦代："恒山，泰山，会稽，湘山……春以脯酒为岁祠，因泮冻，秋涸冻，冬塞祷祠。其牲用牛犊各一，牢具珪币各异。"① 汉代五岳祭祀制度确立，说明国家对于五岳的祭祀有了明确的规定性。从以上文献还可以看出，秦汉以来，包括泰山在内的五岳祭祀作为岁祀成为定制。另，《汉书》曰：

> 宣帝制诏太常："夫江海，百川之大者也，今阙焉无祠。其令祠官以礼为岁事，以四时祠江海洛水，祈为天下丰年焉。"自是五岳、四渎皆有常。②

由此可见秦汉时期泰山所在地就已经有了对泰山的祭祀。汉代泰山已经有了庙宇的明确记载，如《风俗通义》曰：

> 岱宗庙在博县西北三十里，山虞长守之。十月曰合冻，腊月曰涸冻，正月曰解冻，皆太守自侍祠，若有秽疾，代行事，法七十万五千三牲，燔柴，上福脯三十朐，县次传送京师。③

---

① ［汉］司马迁：《史记》，第1172—1173页。
② ［汉］班固：《汉书》，北京：中华书局，2000年，第1034页。
③ 王利器：《风俗通义校注》，北京：中华书局，1981年，第447页。

汉代泰山庙宇的祭祀乃岁祀祷祠。汉代泰山地方常规祭祀是由泰山所在地官员主持。如延熹四年（161）《华山碑》记载："仲宗之世，重使使者持节祀焉，岁一祷而三祠。"泰山所在地官员秦时为太室山太祝，西汉时为泰山持节使者，东汉为泰山太守。魏晋南北朝时局分裂，泰山祭祀无从考证。因此秦汉代的泰山所在地地方官府之祭祀，乃使者持节祷祠。

隋代开始实行"三祀"制度，把国家祭祀分为大祀、中祀、小祀，三祀制度延至明清。唐代国家岳镇海渎祭祀位列中祀，唐代文献《旧唐书》《大唐开元礼》中均有记载。《旧唐书》曰：

> 社稷、日月星辰、先代帝王、岳镇海渎、帝社、先蚕、释奠为中祀，司中、司命、风伯、雨师、诸星、山林川泽之属为小祀。大祀，所司每年预定日奏下。小祀，但移牒所由。若天子不亲祭享，则三公行事；若官缺，则职事三品以上摄三公行事。大祀散斋四日，致斋三日。中祀散斋三日，致斋二日。小祀散斋二日，致斋一日。①

《旧唐书》中对于小祀的范围比较模糊，用"之属"代替了具体的小祀名称，《大唐开元礼》中的记载则相对比较清楚，明确指出州县诸神祠同为小祀。《大唐开元礼》曰：

> 凡国有大祀、中祀、小祀，昊天上帝、五方上帝、皇地祇、神州宗庙，皆为大祀。日月星辰、社稷、先代帝王、岳镇海渎、帝社、先蚕、孔宣父、齐太公、诸太子庙，并为中祀。司中、司命、风师、雨师、灵星、山林川泽、五龙祠等，并为小祀。州县社稷释奠及诸神祠，并同为小祀。②

上述记载大祀完全相同，中小祀存在细微差别。国家祭祀岳镇海渎均为中祀，《大唐开元礼》中对于中小祀的界定更加明确，指出州县祭社稷、孔子以及诸

---

① 《旧唐书》卷二一，第819页。
② 《大唐开元礼》卷一，《四库全书》本，第41页。

神祠为小祀。由此可见，同样是祭孔，在国家的祭祀体制中，存在两种不同的祭祀等级。国家祭祀与州县祭祀规格不同，国家高级别乃中祀之祭，州县祭则纳入小祀的范畴。由此我们可以知道，在唐代，同一祭祀对象，国家祭祀与地方之祭存在很大的差别，《唐令》曰："诸大祀中祀，有司行事，则光禄卿率太官令诣阙进胙，春秋二分之月上丁，释奠于先圣孔宣父于太学，以先师颜回配，祭以太牢，乐用轩悬六佾之舞，并登歌一节。"又："州县皆置孔宣父庙，以颜回配焉，仲春上丁，州县官行释奠之礼，仲秋上丁亦如此。"① 国家中祀之祭与州县小祀之祭，不仅是祭祀等级不同，祭祀地点也有差别。同一种祭祀等级低时不用乐，至于后代又用乐则属于礼乐观念的变化。如祭孔，国家中祀之祭地为太学，州县祭祀则为孔宣父庙。为便于更直观地了解唐代中、小祀之差别，我们以祭孔为例，列表如下：

表3-1

祭祀内容	国家中祀之祭孔	州县小祀之祭孔
主祭者	光禄寺率太官	州县官
祭祀地点	太学	州县孔宣父庙
祭品	太牢	少牢
配乐	轩悬六佾之舞，并登歌一节	无用乐
仪式	释奠礼	释奠礼

由此可见，唐代同一祭祀对象，分属不同祭祀等级，其仪式、用乐、祭祀地点、主祭人员均有不同，同样，岳渎祭祀也应该是这样理解，作为国家祭祀的岳渎祭祀则为中祀之祭，东岳庙又同属于不同的官府管辖，作为国家列在祀典的东岳庙祭祀，州县祭祀时则为小祀祭祀体系。即唐代五岳国家祭祀为中祀，州县对于五岳各所在地东岳庙的祭祀则为小祀。泰山乃五岳之一，同样对于泰山的祭祀，也有国家祭祀与州县祭祀之说。因此同为中祀、小祀之祭的岳渎之祭也存在以上差别。列表对比如下：

① 刘玮：《唐代律令中的祭祀制度》，吉林大学2005级硕士学位论文，第17页。

表3-2

祭祀内容	东岳国家祭祀之中祀	东岳庙州县之小祀
主祭者	光禄寺率太官	东岳庙所在州县官
祭祀地点	兖州界（东岳庙）	地方东岳庙内
祭品	太牢	少牢
配乐	无用乐	无用乐

首先，作为泰山祭祀，国家高级别官府与地方最大的区别就是祭祀等级的差别，泰山所在地国家高级别官府祭祀泰山是属于中祀之祭，而州县祭祀则属于小祀之列。其次是祭祀地点，国家对于泰山的祭祀是祭于兖州界高级别官府管辖的东岳庙内，州县则是在当地东岳庙内祭祀。

宋代岳镇海渎之祭与唐代基本相同，地方官府岳镇海渎祭祀也分为中、小祀。如《宋史》曰：

> 其诸州奉祀，则五郊迎气日祭岳、镇、海、渎，春秋二仲享先代帝王及周六庙，并如中祀。州县祭社稷、奠文宣王、祀风雨，并如小祀。凡有大赦，则令诸州祭岳、渎、名山、大川在境内者，历代帝王、忠臣、烈士，载祀典者，仍禁近祠庙咸加祭。①

宋代岳镇海渎同祭孔一样同为中祀。作为中祀之祭，其祭祀地点以及祭祀官员也有明确规定：

> 太平兴国八年，河决滑州，遣枢密直学士张斋贤诣白马津，以一太牢沈祠加璧。自是，凡河决隘、修塞皆致祭。秘书监李至言："按五郊迎气之日，皆祭逐方岳镇、海渎。自兵乱后，有不在封域者，遂阙其祭。国家克复四方，间虽奉诏特祭，未着常祀。望遵旧礼，就迎气日各祭于所隶之州，长吏以次为献官。"其后，立春日祀东岳岱山于兖州，东镇沂山于沂州，东海于莱州，淮渎于唐州。立夏日祀南岳衡山于衡州，南镇会稽山于越州，南海于广州，江渎于

① 《宋史》卷九八，第2425页。

成都府。立秋日祀西岳华山于华州，西镇吴山于陇州，西海、河渎并于河中府，西海就河渎庙望祭。立冬祀北岳恒山、北镇医巫闾山于定州，北镇就北岳庙望祭，北海、济渎并于孟州，北海就济渎庙望祭。土王日祀中岳嵩山。

因此宋代岳镇海渎作为中祀之祭，也是在岳渎所在地之高级别官府所在地岳渎庙内进行，东岳作为岳镇海渎其中之一，其中祀之祭是在东岳庙内进行，献祭官员则是负责管理岳庙之长史。东岳作为中祀之祭，则是在泰山所在地之高级别官府兖州之所辖东岳庙内。

岳镇海渎州县祭祀则为小祀。《宋史》曰：

岳镇海渎之祀。太祖平湖南，命给事中李昉祭南岳，继令有司制诸岳神衣、冠、剑、履，遣使易之。广南平，遣司农少卿李继芳祭南海，除去刘鋹所封伪号及官名，易以一品服。又诏："岳、渎并东海庙，各以本县令兼庙令，尉兼庙丞，专掌祀事。"又命李昉、虞多逊、王佑、扈蒙等分撰岳、渎祠及历代帝王碑，遣翰林待诏孙崇望等分诣庙，书于石。六年，遣使奉衣、冠、剑、履，送西镇吴岳庙。

东岳庙作为小祀之祭，皆是在本县东岳庙内进行，祭祀官员则为掌管东岳庙之岳令。宋代由县令充当岳令，因此宋代东岳庙小祀之祭乃由县令负责。因此我们说，宋代国家祭祀五岳与唐代一样，作为地方官府祭祀之东岳庙祭祀，分为中祀、小祀之祭。中祀，乃五郊迎气日祭于兖州所在东岳庙，主祭官为长史以次。东岳庙作为岳渎庙地方官府小祀之祭乃在当地东岳庙内，由本县令负责。元代国家对于岳渎祭祀岁祀，东岳泰山以正月祀于泰安州。

《元史》曰：

至元三年夏四月，定岁祀岳、镇、海、渎之制：正月，东岳、镇、海、渎。土王日，祀泰山于泰安州，沂出于益都府界。立春日，祀东海于莱州界、大淮于唐州界。三月，南岳、镇、海、渎。立夏日，遥祭衡山；土王日，遥祭

会稽山；皆于河南府界。立夏日，遥祭南海、大江于莱州界。六月，中岳、镇，土王日，祀嵩山于河南府界，霍山于平阳府界。七月，西岳、镇、海、渎。土王日，祀华山于华州界、吴山于陇县界。立秋日，遥祭西海、大河于河中府界。十月，北岳、镇、海、渎。土王日，祀恒山于曲阳县界、医巫闾于辽阳广宁路界。立冬日，遥祭北海于登州界、济渎于济源县。祀官以所在守土官为之。既有江南，乃罢遥祭。①

又载：

至元二十八年春二月，加上东岳为天齐大生仁圣帝，南岳司天大化昭圣帝，西岳金天大利顺圣帝，北岳安天大贞玄圣帝，中岳中天大宁崇圣帝。加封江渎为广源顺济王，河渎灵源弘济王，淮渎长源溥济王，济渎清源善济王，东海广德灵会王，南海广利灵孚王，西海广润灵通王，北海广泽灵佑王。成宗大德二年二月，加封东镇沂山为元德东安王，南镇会稽山为昭德顺应王，西镇吴山为成德永靖王，北镇医巫闾山为贞德广宁王，中镇霍山为崇德应灵王，敕有司岁时与岳渎同祀。②

因此元代对于泰山神的祭祀中祀为岁祀，然对于神灵的祭祀则应是在其岳庙内举行，东岳泰山神在泰安岱庙内进行。不仅如此，元代五岳遣使祭祀皆是在其岳庙内进行。明代岳镇海渎祭祀仍属于国家中祀之祭。《明史》载：

五礼，一曰吉礼，凡祀事皆领于太常寺，而属于礼部。明初，以圜丘、方泽、宗庙、社稷、朝日、夕月、先农为大祀。太岁、星辰、风云雷雨、岳镇海渎、山川、历代帝王、先师、旗纛、司中、司命、司民、司禄、寿星为中祀。诸神为小祀。后改先农、朝日、夕月为中祀。凡天子所亲祀者，天地宗庙社稷山川。若国有大事，则命官祭告，其中祀、小祀皆遣官致祭。③

① ［明］宋濂、王祎：《元史》卷七六，志二七，北京：中华书局，1976年，第1902页。
② 《元史》，第1900—1901页
③ 《明史》卷四七，第1225页。

东岳中祀之祭乃国家固定时间特定地点举行者，不具有东岳庙祭祀之通祀的特点。唐至明这一时期岳渎大、中祀之祭，《明集礼》有明确的记载：

> 唐制，岳镇海渎皆从祀方丘。又每年以五郊迎气日，祭之于本界。东岳岱山，祭于兖州……皆命本界都督刺史行事。开元天宝，又遣使分祭之。宋制，祭东岳于兖州……岳祠各以本县令尉兼庙令丞专掌其事。真宗景德中，加五岳帝号，遣使即其庙祀之。神宗元丰中，建四望坛于四郊，望祀岳、镇、海、渎。每方岳、镇共一坛，海、渎共一龛。元遣使致祭，皆就岳镇海渎之庙。国朝，既于国城南建祠，合祀岳镇海渎山川城隍。若遣使致祭，则各就岳镇海渎之庙，自如故事云。①

《明集礼》很明确地记载了唐、宋、元、明期间，国家岳镇海渎包含大祀、中祀之祭的详情。对于地方官府岳渎庙小祀之祭，虽然地方官府存在岳渎庙小祀之祭祀，但《明集礼》中却没有对上述时期东岳庙小祀之祭有明确的说明。

明代对于地方官府小祀之祭，有了明确的说明。东岳庙作为小祀之祭，明确列入国家小祀祭祀体系。《太常续考》载：

> 小祀，曰后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，曰三皇、曰先医、曰五祀、曰司火、曰都城隍、曰东岳、曰京仓、曰启圣公、曰汉寿亭侯、曰文丞相、曰姚少师、曰北极佑圣真君、曰金阙玉阙真君、曰司牲。②

因此明代国家小祀体系神祇有了明确的记载，可以看出小祀体系内神祇包含了多个祭祀对象。东岳泰山作为岳镇海渎祭祀中的一分子，诸州祭祀岳镇海渎，以及朝廷大事遣官祭告为中祀之祭，而作为明确列在祀典的东岳庙小祀之祭，乃全国各地方官府都要实施的具有群祀、通祀的意义。

清承明制，清代国家祭祀体系中，地祇被列为中祀，因此岳镇海渎作为地祇之

---

① 《明集礼》卷一四，吉礼一四，第581—582页。
② 《太常续考》卷一，文渊阁《四库全书》本，第9页。

祭，清代属于中祀之祭。同时作为国家大庆典时之遣官祭祀，以及《大清会典》所载“岳镇海渎所在地方，有司岁以春秋仲月诹日致祭，顺治初年定，祭东岳泰山于山东泰安州”，[①] 则同地祇之祭，位列中祀。对此《大清会典》有多处记载可以证实：

> 国家大庆举行典礼，遣官赍祭文香帛祭……所在有司，具帛一牛一羊一豕一登一铏二，簠簋各二、笾豆各十、尊一、爵三，遣官前祭，期致，斋二日，将事行礼，与遣官祭岳镇海渎仪同。所在直省府州县，岁于春秋仲月诹日致祭，以正官将事，用羊一豕一，余与遣官致祭同。[②]

> 銮舆所至，方镇及所过名山大川，均遣官致祭，仪与祭地祇同。国家大庆典，致祭岳镇海渎，以二品至四品京堂官充使，以礼部太常寺笔帖式赍祝文香帛，导以伞仗龙旗，诹日发往京师。祭东岳泰山于山东泰安府……皆帛一牛一羊一豕一登一铏二，簠簋各二、笾豆各十、尊一、爵三、炉一、镫二，遣官前祭，期致，斋二日，将事行礼均与祭地祇仪同。所在有司，岁以春秋仲月诹日致祭，牲用羊一豕一，余仪与遣官致祭岳镇海渎同。[③]

同明代一样，清代东岳庙被明确地划为国家群祀祭祀体系。《大清会典》曰：“先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍、黑龙潭、玉泉山等庙，炮神、司土、司工、窑神、仓神、门神、贤良祠、昭忠祠、双忠祠……为群祀。”

小祀（群祀）乃各级地方官府都要祭祀者。因此我们说自唐始一直到明清时段，由于祭祀的主体、祭祀内容等的不同，五岳祭祀一直分属于大祀、中祀、小祀三个不同等级的祭祀。首先可以明确的是，大祀的祭祀地点主要是祭坛的形式，主祭人员为帝王亲祭。小祀则在岳庙内，主祭者为所在地方州县官。中祀的主祭者通常为五岳所在高级别官府守土官。中祀的祭祀地点则表述不太明确，如五岳之东岳祭祀，唐宋为兖州、元代为泰安州、清代为泰安州，明代泰山所在地高级别官府为济南府，因此其祭祀地点应为济南府。由上述的史书记载可以看

① 《钦定大清会典则例》卷八三，第3868页。
② 《大清会典》卷三五，文渊阁《四库全书》本，第754—755页。
③ 《大清会典》卷四七，第809—810页。

出，岳镇海渎作为中祀之祭，是五岳、四镇、四海、四渎各自作为独立的个体进行祭祀。五岳的祭祀，是五岳在各自所在地进行祭祀，仅是指出其祭祀的一个大概的范围，具体祭祀的地点没有明确指出。然《金史》中有这样的记载：

> 岳镇海渎　大定四年，礼官言："岳镇海渎，当以五郊迎气日祭之。"诏依典礼以四立、土王日就本庙致祭，其在他界者遥祀。立春，祭东岳于泰安州、东镇于益都府、东海于莱州、东渎大淮于唐州。立夏，望祭南岳衡山、南镇会稽山于河南府，南海、南渎大江于莱州。季夏土王日，祭中岳于河南府、中镇霍山于平阳府。立秋，祭西岳华山于华州、西镇吴山于陇州，望祭西海、西渎于河中府。立冬，祭北岳恒山于定州、北镇医巫闾山于广宁府，望祭北海、北渎大济于孟州。①

同为岳镇海渎五郊迎气日的祭祀，金代明确指出，是在诏依典礼以四立、土王日"就本庙致祭"。同时又指出祭东岳于泰安州，因此我们说作为中祀之祭的五岳祭祀，其祭祀地点都应该是在五岳所在地高级别官府所在的东岳庙内进行。

东岳泰山中祀之祭，应该是在泰山所在地高级别官府的岳庙内举行的。小祀各地方官府均有，因此我们说，东岳庙地方官府祭祀包括中祀、小祀两种礼制类型。岳庙内供奉的主神乃五岳各自的山神，东岳庙内供奉的自然就是东岳泰山之神东岳大帝。所以府州县所举行的祭祀山岳的仪式，实际上是在五岳各自庙宇内举行的，祭祀者掌管各自山岳的山神的仪式。大祀直接的祭祀主体是山，中祀、小祀祭祀的直接主体是神灵。

我们把唐至明清几个朝代，泰山祭祀之不同层级的祭祀列表如下：

表3-3

朝代	大祀			中祀			小祀		
	祭祀内容	祭祀地点	主祭人员	祭祀内容	祭祀地点	主祭人员	祭祀内容	祭祀地点	主祭人员
唐	山川地祇方岳之祭	祭坛	太常寺官员	岳镇海渎	兖州界（东岳庙）	光禄寺率太官都督刺史	泰山神	东岳庙	州县官员

① 《金史》卷三四，志一五，北京：中华书局，1975年，第810页。

（续表）

朝代	大祀			中祀			小祀		
	祭祀内容	祭祀地点	主祭人员	祭祀内容	祭祀地点	主祭人员	祭祀内容	祭祀地点	主祭人员
宋	四望之祭、山川	祭坛	太常寺官员	方岳镇海渎	兖州（东岳庙）	长史以次	泰山神	东岳庙	县令
元	合祭天地岳渎从祀	祭坛、圆丘	太常寺官员	岁祀岳镇海渎	泰安州（东岳庙）	所在守土官	泰山神	东岳庙	地方官府
明	方丘从祀国朝山川望祀	祭坛	帝王亲祭太常寺官员	岳镇海渎	济南（东岳庙）	遣官、所在地守土官	太室山神	东岳庙	岱庙所在地方官府官员
清	山川之祭	祭坛	皇帝或太常寺官员	地祇从祀大事遣官至祭	泰山州府（东岳庙）	大事遣官二品或四品京官充任，所在有司	泰山神	岳庙	所在地方官府官员

由上表可以看出，自唐始，五岳祭祀在不同的时间、不同的祭祀地点分属于不同的祭祀等级。作为国家山川之祭的代表，方丘、地祇之从祀，其属于国家大祀之列，享受国家大祀主祀同等的仪式及用乐（清代地祇列为中祀，相应的五岳地祇从祀之祭也属中祀）。五岳作为疆域内不同方位的名山，分别作为独立的个体祭祀时，其属于国家祭祀之中祀层面，享受国家中祀之祭祀仪式及用乐。五岳所在地州县祭祀时则属于国之小祀，其仪式与用乐与小祀同。东岳祭祀分属大、中、小祀三个不同的祭祀等级，存在几个明显的特点：由于所祭祀的内容不同，祭祀等级不同；祭祀等级不同，祭祀地点也不尽相同；祭祀地点不同，主祭人员也有不同；东岳祭祀其大祀之祭，其祭祀地点均不是在泰山所在地岳庙（岱庙）内。东岳作为中祀、小祀之祭，各代均是在东岳所在地岳庙内进行。

二、东岳庙地方官府祭祀内容

汉代五岳制度明确规定，五岳祠庙祭祀乃岁祀。唐代地方有东岳庙的建制，宋代始东岳庙开始全国普建。到了明清时段，基本上全国县级以上的地方官府均有东岳庙的建制。全国意义的东岳庙是帝王允许地方上设立的国家祀典内的庙宇，因此地方官要进行祭拜。不仅如此，宋代东岳泰山神作为地方保护神的形象

已经出现了，作为一方的保护神，其掌管着一方民众生活的方方面面，地方官府为了其所掌管的地方百姓安居乐业、风调雨顺，也要对其进行祭拜。

东岳庙作为列为官方祀典的岳庙，对于地方官府来说，其比同一级别的岳庙地位要高得多，《宋史》中记载地方建立新城必先建东岳祠的文献，体现了东岳庙对于一个地方的重要性。如《宋史》载："城北旧有瓮城，允则欲合大城为一。先建东岳祠，出黄金百两为供器，道以鼓吹，居人争献金银。"①

作为官府管辖内的东岳庙，地方官府的祭拜主要包括三个部分：首先新官上任都要祭拜东岳庙。新皇帝登基、改朝换代等也要对岱庙祭祀，以显示其天命神授；地方官权力来自朝廷，通过拜谒东岳庙，一是向朝廷表达其作为地方官祭祀施政之决心，同时表示愿意接受岳神的监督，模拟了朝廷受权的过程，表现了国家在场。另外朝廷遇有大事也会遣官祭祀岳渎祠。《宋史》载："夏四月甲午，诏以十月有事于泰山，遣官告天地、宗庙、岳渎诸祠。"②

自唐始岳镇海渎庙地方官府祭祀乃中祀、小祀的层级，地方官府中祀、小祀之祭乃每年固定日期的祭祀。金代，"每岁御署祝版。命守臣侍祠"。元代定岳镇海渎为岁祀，如《元史》载："至元三年夏四月，定岁祀岳镇海渎之制。"③《元史·祭祀志》载："……其天子亲遣使致祭者三：曰社稷，曰先农，曰宣圣。而岳镇海渎，使者奉玺书即其处行事，称代祀。其有司常祀者五：曰社稷，曰宣圣，曰三皇，曰岳镇海渎，曰风师雨师。其非通祀者五：曰武成王，曰古帝王庙，曰周公庙，曰名山大川、忠臣义士之祠……凡名山大川、忠臣义士在祀典者，所在有司主之。"④明清这一时期，东岳庙为列在祀典的国家正祀之祭。《清实录》载：

> 礼部议，准五岳五镇四海四渎之神，夏至从祀于方泽；外省各府州县境内山川之神，原未定有致祭日期，应请于致祭社稷坛之春秋仲月戊日，同日致祭山川坛，于祀地之义相近，并载入会典。从之。⑤

① 《宋史》，北京：中华书局，1975年，第10480页。
② 《宋史》，第136页。
③ 《元史》，北京：中华书局，1975年，第1902页。
④ 《元史》，第1780页。
⑤ 《大清高宗皇帝实录》卷五三七，文渊阁《四库全书》本。

地方官府祭祀岳镇海渎神，于每年的春秋仲月日作为常祀进行祭祀，并将此制载入会典，成为定制。有学者分析纳入地方祀典的神灵可享受的权利有二：一是官方祭祀，包括定期的春秋二祀，和不定期的雨旱灾疫祈祷；二是修葺维持祠宇。神祠如果仅获得封赐而未纳入祀典的话则无此二种待遇。① 在清代地方志中我们也看到，作为群祀的东岳庙祭祀，在全国各府州县均有一致性。

此外，除了惯例性祭拜，如遇干旱、洪涝等自然灾害时，地方官还要组织祈雨（雪）、祈晴等活动，地点设在东岳庙内。如元代惠宗妥帖睦尔于至正四年（1344）二月，曾遣使祭泰山神。文学家田文举在《代祀东岳记》中说：皇帝把华美的礼服敬授给内八府宰相塔剌海、臣冲真明远和封号为元静真人的道士张德隆，让他们带着香银盒及白金锭锦幡一盒，驰驿至东岳庙下。是月二十七日，塔剌海等人斋沐后昭告地方官员，要同心协力，尽忠尽职。二十九日致祭于东岳天齐大生仁圣帝，焚香祝颂，奉敬美酒，举三献之礼，肃肃雍雍，礼成而退。泰山神果真灵应，不到一个早晨的工夫就下起了大雨，足润年丰有望，以应天子敬恭。这段是对皇帝遇有旱灾遣使于东岳庙内祭祀求雨的描述。所遣官员仅是自带贡品到东岳庙，所举行的祭祀还是需要地方官员共同参与，当然祭祀事宜也应有东岳庙所在地方官府筹备。且历代均有东岳庙祈雨的记载：

> 庆历元年九月丁未朔，遣官祈雨。二年六月戊寅，祈雨。三年，遣使诣岳、渎祈雨。四年三月丙寅，遣内侍两浙、淮南、江南祠庙祈雨。五年二月，诏：天久不雨，令州县决淹狱，又幸大相国寺、会灵观、天清寺、祥源观祈雨。六年四月壬申，遣使祈雨。七年正月，京师不雨。二月丙寅，遣官岳、渎祈雨。三月辛丑，西太乙宫祈雨。皇祐元年五月丁未，遣官祈雨。三年，恩、冀诸州旱。三月，分遣朝臣诣天下名山大川祠庙祈雨。②

> 五月壬子朔，祷雨京城。甲寅，遣使祷雨岳渎。③

---

① 皮庆生：《宋人的正祀、淫祀观》，《东岳论丛》2005年第4期，第25—35页。
② 《宋史》卷六六，第1440—1441页。
③ 《宋史》卷一，第14页。

丁酉，遣使祈雨于五岳。①

辛卯。以久旱祷雨，遣官祭天地、社稷、风、云、雷、雨、岳、镇、海、渎、四陵山、及天下山川之神。②

上述史料，均是遇有灾害遣官祭祀东岳庙的例子，无论是遣官祭祀东岳庙，还是遇有自然灾害地方官自主的东岳庙祭祀，均是东岳庙所在地方官府承应。

综上所述，作为列在祀典的东岳庙祭祀，全国各地的东岳庙所在地方官府都要举行类似的东岳庙祭祀活动。作为列在祀典的国家普设的东岳庙行宫，在其官方主持的祭祀中，除了中祀、小祀、群祀等意义的地方官府祭祀外，还有在地方官上任以及祈雨、消灾等作为地方官府的祭祀。无论是作为地方官府管辖的岱庙还是全国意义上的东岳庙，由于其主要祭祀方乃地方官府，因此其祭祀等级都是相同的，即所谓的地方官府之祭。作为地方官府的岱庙、东岳庙祭祀，在整个东岳庙祭祀系统中是最为普遍的祭祀，同属于国家祭祀之地方官府之祭，因此作为地方官府之祭的东岳庙祭祀，全国各地方官府均具有相同相通性。东岳庙地方官府祭祀，是整个官方东岳庙祭祀系统中最为广泛的一支。

第二节　东岳庙地方官府中祀仪式及用乐

泰山作为五岳山川的代表，自秦代始便有祭祀之记载，作为泰山所在地地方官府祭祀，秦代泰山岁祀之祭仅是以祭品奉之，并无用乐记载。汉代泰山作为地方上的常规祭祀，地方官员仅是对其进行“祷祠”，也无用乐相关记载。

隋代三祀制度设立以后，岳渎所在地之高级别官府五郊迎气日之祭，一直位属国家中祀之祭，也就是说，国家对于五岳高级别官府所在地的祭祀一直是属于中祀之祭。泰山乃五岳之一，因此泰山作为特定时间的国家高级别官府之祀，从唐代始其祭祀等级一直属于国家中祀。除了地方官府之中祀之祭外，作为州县的

① 《宋史》卷一，第17页。
② 《大清世祖皇帝实录》卷一一八，文渊阁《四库全书》本。

东岳庙祭祀，直到明清时期，一直是属于国家祭祀之小祀（群祀）之祭。自隋唐始，东岳泰山作为地方官府不同礼制类型的祭祀，与其相对的乐制类型又是什么规制？分类叙述如下。

《隋书》曰："岳渎镇海，各依五时迎气日，遣使就其所，祭之以太牢。"① 由此可见，隋代东岳泰山所在地地方祭祀应是派遣使者于每年立春之日至泰山所在地进行常规祭祀，并且以太牢之礼祀之。唐代《通典》曰："大唐武德、贞观之制，五岳、四镇、四海、四渎，年别一祭，各以五郊迎气日祭之。东岳岱山，祭于兖州……其牲皆用太牢。祀官以当界都督刺史充。"② 《旧唐书》中记载与此相同，只是增减了笾豆之制："笾、豆各四。"③ 每年于立春日于所在地祭祀泰山的制度，由隋唐延至宋、金、元时期。岳渎作为地方官府之祭，唐以前均未发现有用乐记载。《明集礼》曰："汉唐祭岳镇海渎及遣使遍祀，皆无用乐之文。宋仁宗时，祠南海神庙有乐曲，礼官谓南海据令为中祠，宜如岳渎诸祠不用乐，遂罢之。"④

通过上述文献记载，加之我们所查阅汉唐地方官府之岳渎祭祀之记载，二者互相印证，可以发现汉唐岳渎作为地方官府之祭应该是没有用乐的。宋代开始州县岳镇海渎祭祀有了用乐的记载，如《明集礼》中记载：

> 徽宗政和五年，用知庐州朱维言，五岳四渎庇福一方，生民受惠，宜不在风雨雷师之下，而祀不用乐，乞依社稷例用大乐，仍撰合用乐章，行下岳渎所在州县致祭。从之。元遣使岁祀只用教坊乐，国朝望祀用雅乐，诸王祭本国山川则用大乐，遣使代祀不用乐。⑤

由上述文献记载可知，宋徽宗政和五年（1115）以后，岳渎之祀才有了用乐的行为。宋代岳渎之祀均用大乐。虽然史书中有上述的记载，然查阅明代史料，我们均未发现与中祀岳渎相关的记载。《宋史》中对大乐有如下记载："国初以

① ［唐］魏徵：《隋书》，北京：中华书局，2000年，第90页。
② ［唐］杜佑：《通典》，长沙：岳麓书社，1995年，第663页。
③ 《旧唐书》，第613页。
④ 《明集礼》卷一四，第596页。
⑤ 《明集礼》卷一四，第596—597页。

来，奏大乐，则鼓吹备而不作，同名为乐，而用实异，虽其音声间有符合，而宫调称谓不可淆混，故大乐以十二律吕名之。鼓吹之乐，则曰正宫之类而已。”① 由此可知宋代的大乐应该有别于鼓吹乐者。作为社稷之用，大乐应为雅乐类型者，岳渎中祀之祭是依社稷之大乐撰写的合用乐章，至少可以说明宋代岳渎所在地方官府中祀之祭，乃非鼓吹乐类型之大乐也。

明代中祀雅乐与教坊系鼓吹乐类型共享，并侧重鼓吹类型。《明集礼》载：“国朝，开国之初，制定雅乐，爰命儒臣撰制乐章，以祀天地、以祭社稷、以礼先农、以享宗庙。至于朝会、燕飨、群祀则皆用大乐。所以酌古今之宜，而成一代制作也。”② 然宋代的史书中未见东岳庙中祀之用乐，明代三皇祭祀与孔子同为中祀之祭，其仪式及用乐应该差别不大。明代，祭孔以及祭三皇仪式用乐为“十二和乐”，其仪式主要环节包括：迎神、奠币、初献、亚献、终献、彻豆、送神，③ 并且其根据祭孔乐章推论三皇仪式配乐。岳镇海渎同属中祀之祭，或许我们也可以作相应的论证，明代东岳庙作为岳渎中祀之一份子，其应和祭孔一样享受“乐六奏，舞六佾”的规制，其仪式各环节配乐为：迎神，《咸和》；奠帛初献，《宣和》；亚献，《安和》，文德之舞；终献，《景和》，文德之舞；彻馔，《咸和》；送神，《咸和》。④ 《太常续考》卷五所载乐六奉，舞六佾歌辞与工尺谱之对应，为了便于观察，我们将各乐章工尺谱各次译为简谱并与歌词对应如下：

谱例3-1

一、迎神《咸和》

歌　词：大哉宣圣，道德尊崇。维持王化，斯民是宗。

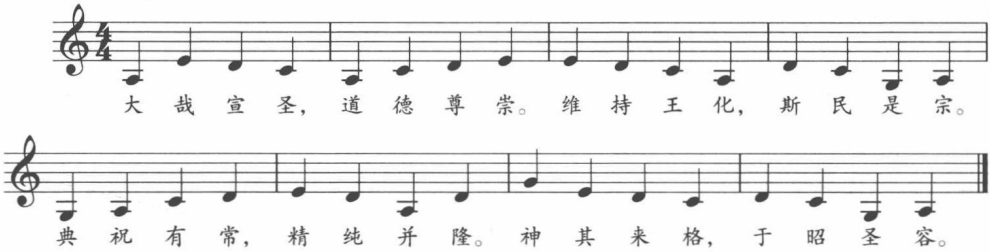
工尺谱：四工尺上　四上尺工　工尺上四　尺上合四

歌　词：典祝有常，精纯并隆。神其来格，于昭圣容。

工尺谱：合四上尺　工尺四工　六工尺上　尺上合四

① 《宋史》卷一四〇，第3304页。
② 《明集礼》卷四九，第1962—1963页。
③ 常江涛：《明清国家小祀“先医药王”祭礼仪式及用乐研究》，中国艺术研究院2015届博士毕业论文，第61—64页。
④ 《太常续考》卷五，文渊阁《四库全书》本。

迎神《咸和》



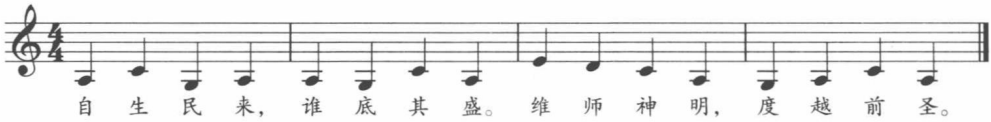
谱例3-2

二、奠帛初献《宣和》

歌　词：自生民来，谁底其盛。维师神明，度越前圣。

工尺谱：四上尺工　四合上四　工尺上四　合四上四

奠帛初献《宣和》



谱例3-3

三、亚献《安和》文德之舞

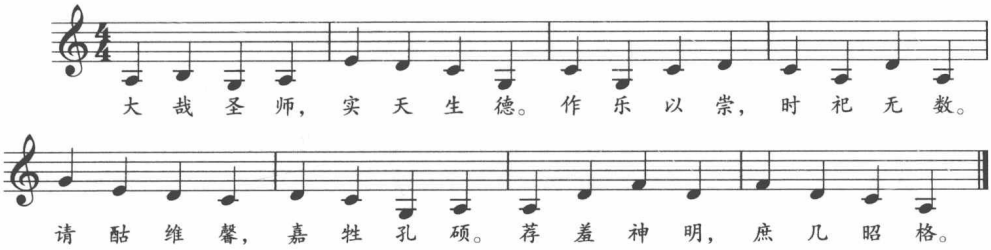
歌　词：大哉圣师，实天生德。作乐以崇，时祀无数。

工尺谱：四上合四　工尺上四　上四上尺　上四尺上

歌　词：清酤维馨，嘉牲孔硕。荐羞神明，庶几昭格。

工尺谱：六工尺上　尺上合四　四工六尺　工尺上四

亚献《安和》文德之舞



谱例3-4

四、终献《景和》文德之舞

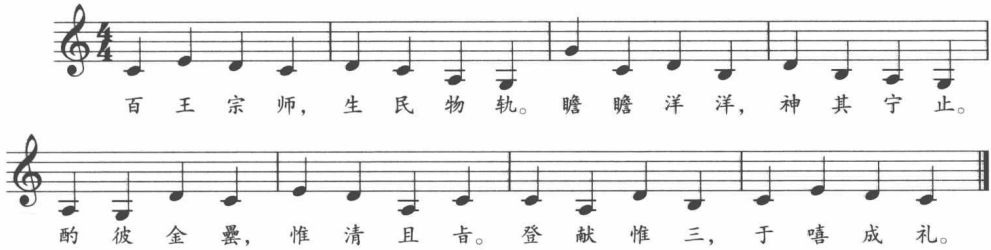
歌　词：百王宗师，生民物轨。瞻瞻洋洋，神其宁止。

工尺谱：上工尺上　尺上四合　六上尺上　尺上四合

歌　词：酌彼金罍，惟清且旨。登献惟三，于嘻成礼。

工尺谱：四合尺上　工尺四上　上四尺上　上工尺上

终献《景和》文德之舞



谱例3-5

五、彻馔《咸和》

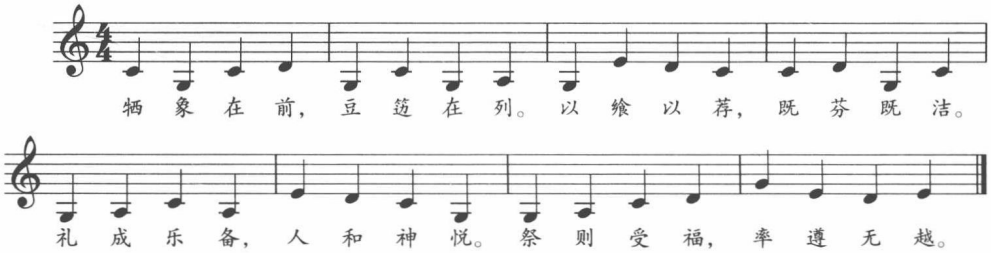
歌　词：牺象在前，豆笾在列。以飨以荐，既芬既洁。

工尺谱：上四上尺　四上合四　四工尺上　上尺四上

歌　词：礼成乐备，人和神悦。祭则受福，率遵无越。

工尺谱：合四上四　工尺上四　合四上尺　六工尺工

彻馔《咸和》



谱例3-6

六、送神《咸和》

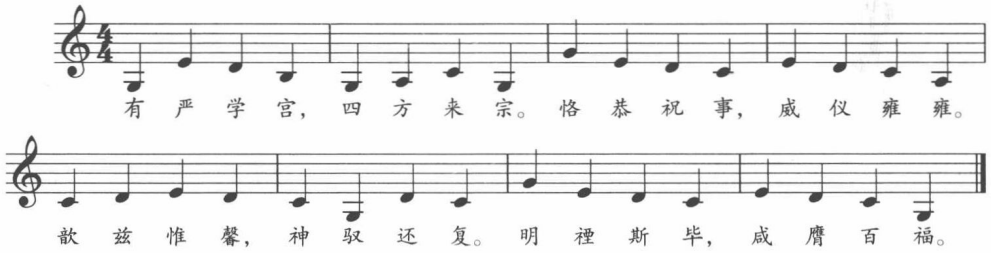
歌　词：有严学宫，四方来宗。恪恭祝事，威仪雍雍。

工尺谱：四工尺上　合四上四　六工尺上　工尺上四

歌　词：歆兹惟馨，神驭还复。明禋斯毕，咸膺百福。

工尺谱：上尺工尺　上四尺上　六工尺上　工尺上四

送神《咸和》



祭孔仪式各环节所配乐章均采用一字一音，只用五正声音而无偏音的加入。各乐章乐曲存在很大的相似性，特别是旋律走向，各乐章开头与结尾都可以很自

然地连接，听起来不会突兀转折，也正是因为这样一个特点，才能使得各个乐章环环相扣。迎神、送神、彻馔所用乐章均为《咸和》，虽然三首《咸和》看似为不完全相同的三首乐曲，仔细吟唱会发现，实际三首乐曲旋律走向以及骨干音，乃至很多小节都是相当一致的，三首乐曲应改为同一首乐曲的三种不同变奏形式。明代祭孔雅乐为“十二和乐”，由上述祭孔乐章之特点也可以管窥明代“十二和乐”之乐曲特点。

清代朝日、夕月、先农等中祀之祭乃用《中和韶乐》。清代《中和韶乐》乃国家大祀、中祀所用者，根据祭祀对象的不同，在用乐的规制上也存在差异，“凡乐四等，九奏以祀天，八奏以祭地，六奏以飨太庙，七奏以祭社稷朝日，飨先农如之，六奏以夕月飨前代帝王，先师先祀神祇太岁如之。”① 五岳作为皇帝巡幸遣官致祭则同地祇之祭，因此属于中祀。祭祀地点当然是在五岳所在地岳庙内举行，作为东岳大事遣官之地方官府中祀之祭，没有明确的用乐说明。《大清会典》乾隆泰山祭祀前所颁用乐，对五岳祭祀用乐有如下说明：

> 奏准在京遣官致祭东岳庙用和声署乐，至祈雨报祀地祇则用中和韶乐，五岳均属地祇应用中和韶乐。拟照地祇坛乐章官谱增撰乐章，并令太常协律郎率乐生豫赴。②

东岳泰山作为地祇之从祀享受与地祇同等的礼乐配制，泰山作为地祇中祀之从祀，其配乐应为“乐用六成，舞用八佾”。清代地祇之祭仪式及配乐为《中和韶乐》（六章），乐章以“丰”字配，迎神乐用《祈丰》，奠帛、初献乐奏《华丰》，亚献乐奏《兴丰》，终献乐奏《仪丰》，彻馔乐奏《和丰》，送神乐奏《锡丰》。清代东岳庙作为帝王之巡祭之用乐也是用《中和韶乐》。清代国家大祀以及中祀均用者，然而作为大祀之祭其乐队编制乃乐悬领衔之雅乐者。然作为中祀之祭则是雅乐与鼓吹乐并用，帝王参与的岱庙巡祭其乐章虽为中祀之祭，与地祇乐章同地方高级别官府中祀之祭同为雅乐编制。乐队由宫廷太常寺配备及孔府中移用。五岳

① 《大清会典》卷三六，第561—562页。
② 《清会典则例》卷八三，第3853页。

作为地方高级别官府祭祀，则是同祭地祇一样用《中和韶乐》，在京遣官祭祀东岳庙乃同地祇之祭仪，其用乐乃和声属作乐。如《大清会典》载：

> 又奏准先农坛，若遇不行躬耕之年，遣顺天府府尹致祭，不用本坛乐悬，应别撰群祀庆神欢曲，皇后不行亲蚕之年，奏遣内务府奉宸苑太常寺堂官祭。先蚕乐章亦如之，皇后亲蚕遵旨不用乐悬，应别拟乐章比群祀庆神欢加隆。

祭祀先农、先蚕作为皇帝亲祭乃乐悬领衔之大祀，然遣官祭祀则为群祀之祭祀等级，乐用《庆神欢》。因此清代地方官府东岳庙中祀之祭，其用乐章均为小祀之祭乐章及乐队编制。明初先医祭礼仪式中，分别由两种乐制类型承应不同仪式环节的用乐：雅乐类型主要用于正祭仪式之中；鼓吹乐类型则用于导引、导迎仪式环节。如此体现出用乐的多功能性和多类型性特点。

第三节　明清东岳庙地方官府小祀仪式及用乐

秦汉时期，泰山所在地祭祀虽有记载，但仅是当地献祭官携祭品祷祠，均未见有用乐记载。唐代山东地方出现泰山神行宫东岳庙，宋代东岳庙全国普建，县级以上地方官府均有建制。从隋唐设立三祀制度始，直至明清时期，东岳庙作为列在祀典的正祀之祭，其所在地方官府祭祀，一直属于国家小祀之祭祀层级。自唐始东岳作为小祀之祭，均是在岳庙内举行，且东岳庙小祀类型的祭祀均是由当地岳庙所在地地方官祭祀，因此其祭祀仪式及用乐，应属于东岳庙祭祀系统之地方官府祭祀。唐代由于地方东岳庙未普及，因此只是在泰山岱庙以及山东境内东岳庙内举行，宋代地方东岳庙普建后，东岳小祀之祭岱庙及各地东岳庙均有。

作为国家吉礼小祀之祭，明清以前未见有用乐的记载。明清已降国家祭祀小祀（群祀）仪式用乐有了明确规定。《太常续考》载，五祀、三皇庙、火神庙、灵济宫、都城隍、东岳庙等属于国家小祀体系内的祭祀均由教坊司作乐。如《太常续考》（卷六）载：

五祀之礼（中溜之神、司戶之神、司灶之神、司门之神、司井之神）——教坊司作乐；

三皇庙——祭日，子时，赞引导遣官行，教坊司作乐；

先医之神——赞引导遣官行，教坊司作乐；

火神庙——乐舞生八人，乐用教坊司；

灵明显佑宫——祭日，子时，赞引导遣官行，教坊司作乐；

灵济宫——祭日，子时，赞引导遣官行，教坊司作乐；

东岳庙——乐舞生八人，乐用教坊司；

都城隍庙——执事乐舞生八人，厨役八名，乐用教坊司；

汉寿亭侯庙——办祭官一员，执事乐舞生八人；

京仓庙——办祭官一员，执事乐舞生五人；

宋丞相文公祠——办祭官一员，执事乐舞生五人；

姚少师——执事乐舞生五人；

于太傅忠节祠——办祭官一员，执事乐舞生四人。①

由上可知作为明代小祀之用乐，均为教坊司作乐，并且吉礼小祀均有执事乐舞生参与祭祀。清代改教坊司为和声署，因此作为小祀之祭，清代乃为和声署作乐。如《大清会典》曰："先医以下均和声署奏'庆神欢乐'。"② 明清教坊司（清雍正改教坊司为和声署）所承应的乐乃礼俗兼备的，即有国家礼制用乐，主要是部分中祀以及小祀礼制仪式用乐，又承载日常俗乐如朝会、宴飨用乐。明代小祀之乐用教坊司没有明确的乐队编制，其具体的配乐也未见详细记载。清代东岳庙作为国家小祀之祭，乐队组合有明确的记载。《文献通考》曰：

景惠殿、显佑宫、火神庙、东岳庙、关帝庙、城隍庙、黑龙潭、玉泉山、龙神、门神、司土、司工、礌神、窑神，各群祀，乐器祭日，和声署设乐于西阶上，鼓一、笙一、管二、云锣一、笛二、板一、日月食行救護，礼乐器，鼓

① 项阳将《太常续考》中小祀体现以成。

② 《清会典》卷五八，第1013页。

二十，有四金、钲二、画角十、有二掌以民尉救護，日食在礼部，月食在太常寺，俱设于衙门甬道左右。①

由上可知，清代东岳庙小祀之祭乃和声署所承应，其乐队编制为鼓吹乐细乐之样态，所用乐章乃《庆神欢》。同为东岳庙小祀之祭，北京朝阳门外东岳庙万圣节遣官祭祀，祭品以及礼器在《大清会典》中有相应的记载："凡祭东岳神之礼，岁以万寿圣节遣官致祭朝阳门外东岳庙，神位南向，帛一、牛一、羊一、豕一，果实五盘，尊一、爵三、炉一、镫二，和声署设乐，承祭官朝服行礼如仪。"文献中也未具体说明其仪式及用乐。清代都城隍祭祀同东岳庙一样同为小祀之祭，其仪式有详细记载，作为小祀之祭，仪式及用乐均有相同性，通过对都城隍祭祀仪式的梳理，我们也可以窥知东岳庙祭祀仪式及概貌。

都城隍仪：万寿圣节遣官致祭于都城西南隅都城隍庙，神位南向，帛一、牛一、羊一、豕一，果实五盘，尊一、爵三、炉一、镫二。祭日和声署设乐于西阶下。（自迎神至望燎皆奏乐，余祭同）日出前二刻，遣官朝服诣庙，赞引太常赞礼郎二人，引遣官由庙左门入，盥洗毕，升东阶至殿门外，就正中拜位前北面立，典仪官赞执事官各共乃职，赞引官赞就位，遣官就拜位，乃迎神，司香官奉香盘进，赞引官赞就上香位，引遣官由殿中门入诣香案前，赞上香司香官跪奉香，遣官上炷香次，三上瓣香毕，赞，复位，遣官复位，赞，跪，叩，兴，遣官行三跪九叩礼，奠帛，行初献礼，司帛官奉篚，司爵官奉爵，进至神位前，司帛官跪奠帛三叩，司爵官献爵奠正中，皆退，司祝至祝案前跪三叩，奉祝版跪案左，遣官跪，司祝读祝毕，奉祝版诣，以下自迎神至望燎，皆典仪官唱，赞。以下行礼皆有赞，神位前跪安于案叩，如初，退，遣官行三叩礼。亚献，司爵官献爵奠于左。终献，奠于右，仪均与初献同。送神，遣官行三跪九叩礼，有司奉祝次，帛次，香恭送燎，所遣官避立拜位旁东面候，祝帛过复位，引遣官望燎，告礼成，引退。

① 《文献通考》卷一六八，文渊阁《四库全书》本。

同为小祀之祭，光绪《大清会典》中有对小祀惠济祠祭祀仪式记载详细："祭品中牲用少牢，实俎以羊一、豕一。簠簋各二、笾豆各十、尊一、爵三。赞。行礼之节，赞以典仪，迎神、三献、送神，行三跪九叩礼。祝文书'惟皇帝某年岁次某干支某月某干支朔越若干日某干支致祭于……'。"①

明清北京关公庙祭礼如下述，或从中可窥东岳庙祭礼之一斑：汉寿亭侯庙……（每岁）五月十三日祭汉前将军汉寿亭侯之神前期十二日，本寺同都城隍题遣本寺堂上官行礼。1. 陈设。汉前将军之神居中南向（祭品摆设图略，礼神帛一段白色、磁爵三、羊豕各一、果五）。2. 仪注。与先医同赞引导遣官行，教坊司作乐。赞："诣盥洗所"。赞："捂笏"。盥讫，赞："出笏"。赞："就位"。赞："诣前"。赞："措笏"。赞："上香"。赞："出笏"。赞："复位"。赞："四拜"。赞："奠帛，行初献礼"。赞："诣神位前"。赞："搢笏"。赞："献帛"。赞："献爵"。赞："出笏"。赞："复位"。赞："跪"。赞："读祝"。读讫，赞："俯、伏、兴、平身"。赞："行亚献礼""行终献礼仪"，俱同初献，惟不献帛读祝。赞："四拜"。赞："焚祝帛"。执事捧祝帛出，赞："诣焚祝帛所"，导遣官至燎所。燎半，赞："礼毕"。3. 祝文（略）。4. 一本寺出祝帛等物，祝版一片，礼神帛一段……山羊一只，猪一口。5. 办祭官一员、执事乐舞生八人、厨役八名。祭毕，本寺行礼官复命。②

通过综合上述文献记载可知，明清两代作为小祀（群祀）的神祇，其仪式各主要环节均相同。在祭品的设置上，清代东岳庙作为群祀（小祀）之祭，规制如下：祭品有"羊一、牛一、豕一，果实五盘，尊一、爵三、炉一、镫二"。小祀神祇所享用的祭品规格应该大致一样，具体祭品的多少，可能每个东岳庙不尽相同。

清代作为国家吉礼仪式，主祭仪式基本相同，包括：迎神（三上香）、奠帛、初献、亚献、终献、送神、望燎。且迎神至送神各环节均有配乐，奉神环节，三献礼是为定制，仪式各环节均有配乐，三献三奏。作为小祀（群祀）之祭，东岳庙等（群祀）用乐为和声署设乐，乐用《庆神欢》如《通志》载："乾隆十八年定，群祀奏庆神欢乐等，谨按每岁祭先医于景惠殿、火神庙、显佑宫、关帝庙、

① 《大清会典·事例》，《中国近代史料丛刊三编》本。
② 《太常续考》，卷一至卷六，文渊阁《四库全书》本。

城隍庙、东岳庙、黑龙潭、龙神祠、玉泉龙神祠，兴工祭后土司工之神迎吻、祭窑神、门神，皆奏《庆神欢》曲，三献、三奏，辞谱皆同乾隆七年定。”① 所用乐章词谱均相同。东岳庙祭祀其词谱《律吕正义后编》中有明确记载：东岳庙维岳崧高五，泰岱常祀殊。累朝玉检，柴望始虞。木德条风，吹万毕煦，宅东隅以生物。仰天齐，鉴有孚。东岳庙祭祀统一祝文为：“东岳庙祝文，维乾隆年岁次八月朔越十三日，皇帝遣致祭于东岳泰山之神，曰：兹朕诞辰，谨以牲醴庶品之仪，致祭尚飨。”②

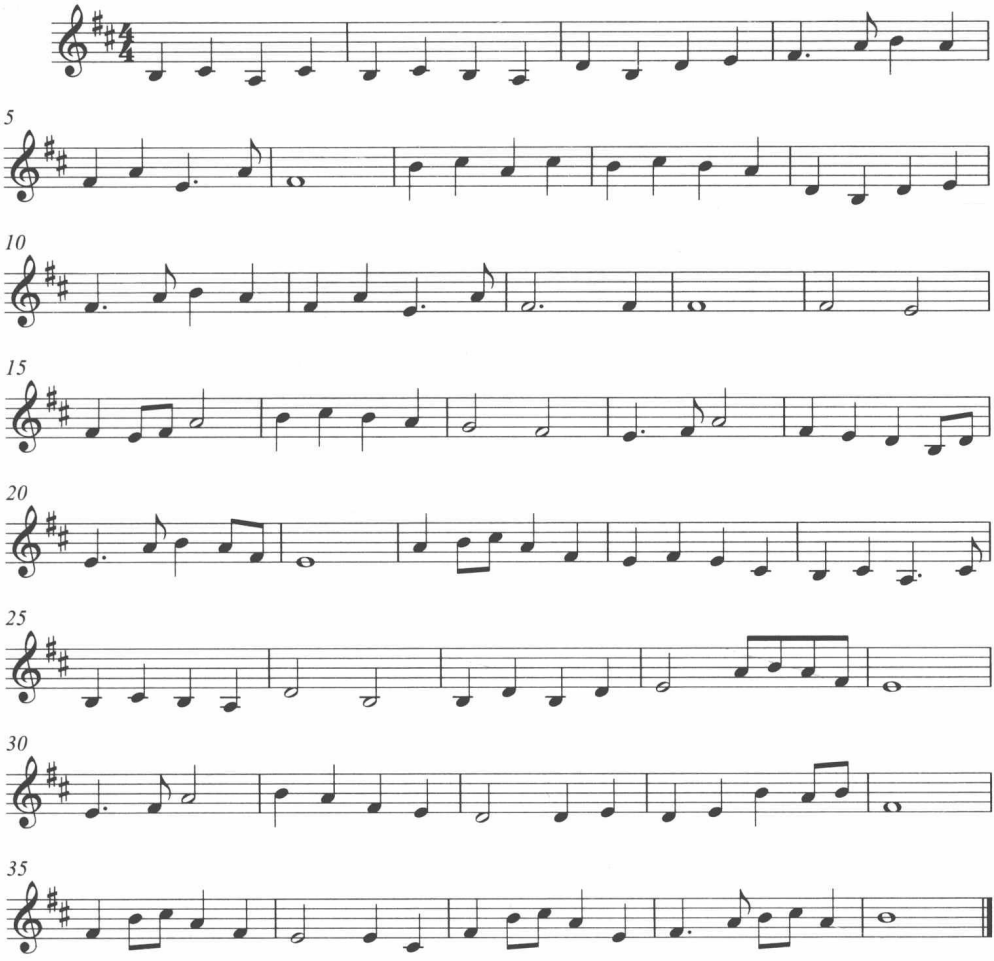
明清小祀（群祀）仪式包括很多环节，且仪式各环节均有配乐，史书中仅说小祀（群祀）皆奏《庆神欢》，而没有说是哪个环节所用。笔者认为作为小祀之特定仪式之用乐，此处的《庆神欢》应该是一统称，其包含多个乐曲。《御制律吕正义后编》中记载了《庆神欢》的工尺谱。两者结合考虑可以得知，《庆神欢》乃小祀乐用体系中的一员，并以此曲名称代替小祀各乐章用乐。之所以有以上的说法还有一个例证，元代佚名《湖海新闻夷坚续志》后集卷二《神明门》述东岳庙小祀第四盏规定性用乐为《万年欢》，由此可知东岳庙小祀固定仪式用乐有《万年欢》乐曲，其应该是群祀《庆神欢》之其中一首。笔者也试图将《庆神欢》乐曲与《万年欢》进行比较，同为小祀规定性乐曲，二者有没有共性，或者有没有可能二者乃同一首曲目，相关的史书中没有找到《万年欢》之乐谱。然现在音乐会社藏谱中有很多与之同名曲谱的留存，笔者选取河北井陉张家井拉花会与之同名曲牌《万年欢》又称《万年和》，将之与《律吕正义后编》中《庆神欢》乐曲进行比较如下：

① 《通志》卷六三，文渊阁《四库全书》本。
② 《清会典》卷三三，第1520页。

谱例3-7

万　年　欢

逮凤华译谱



谱例3-8

庆 神 欢

《御制律吕正义后编》
张咏春译谱

1=上
行板

歌词：精 气 绿 乎 理， 调 到 观 所 颐。 日 惟 古 圣，
工尺谱：六 五 六 凡 工 合 上 四 合 上 四 合 上 尺

6

尝 草 定 医。 似 鐵 随 磁， 沴 除 吉 至。
工 尺 尺 上 尺 工 工 尺 上 乙 四 合

11

化 工 出 自 于 指， 万 姓 永 荷 恩 施。
四 合 上 尺 工 六 六 上 四 上 尺 上

由上面两首乐曲的五线谱比较可以看出，两首乐曲无论是从旋律走向，还是乐曲的骨干音，都没任何相似之处，可以肯定二者是两首不同的乐曲。如果民间流传的这首《万年欢》与明清小祀用乐之《万年欢》为母体同源乐曲，那么更可以肯定明清小祀《庆神欢》乃以“庆神欢乐”命名的一系列乐曲的统称。从当下留存乐谱来看。好多乐谱的命名基本都是，采用谱本内某一乐曲的曲牌名，作为同一程序用乐的统称。如泰山岱庙藏谱谱本命名，[①] 五台山佛教法事仪式中常应用的曲目等。明清小祀《庆神欢》也应该既是曲牌名又是一系列小祀规定性乐曲的统称。

小 结

东岳庙地方官府祭祀，乃整个东岳官方祭祀中最为广泛的一支，特别是宋代以后，乃各级地方官府都要祭祀者。东岳庙地方官府祭祀，含有中祀、小祀两种祭祀类型，中祀乃岳渎所在高级别官府所承应者，明代中祀雅乐与教坊系鼓吹乐

① 逯凤华：《泰山岱庙藏谱玉音仙范的相关研究》，中国艺术研究院研究生院2008届硕士论文。

类型共存，并侧重鼓吹类型。清代朝日、夕月、先农等坛中祀之祭乃用《中和韶乐》。明清东岳庙祭祀作为地祇之从祀，享受与此同等的祭祀礼遇，同时五岳作为皇帝巡幸遣官致祭，同属于中祀，其仪式及用乐同国家中祀之祭的规制，仪式主要环节包括：迎神、奠帛、初献、亚献、终献、彻馔、送神。清代东岳庙中祀之祭，其用乐乃太常寺治下之《中和韶乐》，清代国家大祀以及中祀均用之，然作为地方官府之祭，仪式虽与中祀同，用乐乃鼓吹乐者。

明清东岳庙小祀（群祀）之祭乃国家通祀的祭祀对象，各地方官府均有，作为小祀（群祀），其仪式及用乐均有一致性，三献礼为定制，和声属作乐，乐用《庆神欢》。明清东岳庙小祀（群祀）之祭，具有通祀的意义，各地方官府均有，仪式及用乐一致。明清史料均未说明小祀（群祀）祭祀之具体的乐章用乐，查阅明清相关资料，笔者也未发现东岳庙具体祭祀仪式及用乐的文献。笔者也试图分析其中原因，详见下章。

第四章　明清时期小祀（群祀）用乐丰富性考辨

第一节　明清东岳庙小祀（群祀）用乐丰富性考辨

明清史料对于小祀用乐之统一表述为：乐奏《庆神欢》，乐用教坊司。明清小祀仪式各环节均有配乐，明清时期作为大祀、中祀等祭祀各环节的配乐不完全相同。小祀之祭同为国家体系内祭祀，同大祀、中祀之祭仪式各环节基本一致，因此其仪式配乐也会有相似之处。尽管小祀与国家大祀、中祀之配乐不同，然仪式各环节均需配乐，且每个仪式环节配乐不完全相同这一点上应该是一致的，因此小祀之祭《庆神欢》乃其中某个或者某几个仪式的配乐，明清文献对小祀仪式各个环节的乐章均未有明确说明。明清小祀（群祀）乃各级地方官府都要祭祀者，并且各地方官府治下包括很多种类的小祀之祭。查阅地方志会发现，诸如城隍、东岳、灶神、门神、井神、真武庙、三皇庙、先医之神、火神庙等为地方之普设或者说是普遍祭祀者，并且上述祭祀对象均有各自特定的祭祀时间。这么庞大的祭祀群体，用乐上为何没有明确的记载？

明清这一时期作为小祀之祭，为教坊司（和声署）所承应之鼓吹乐类型。自汉魏以降，鼓吹乐成为宫廷、各级地方官府都用者。宫廷作为道路仪仗所用之乐，各级地方官府也均有“衙前乐”之设置，并且各级地方官府都配有相应的官属乐人。这部分官属乐人负责承应官府各种礼仪用乐。自唐代始，各级地方官属乐人采用轮值轮训制，直到清代轮值轮训制之余绪仍存。[①] 轮值之官属乐人统一培训学习各种礼典以及礼仪乐曲，然后回到地方对地方官府中乐人进行相应的培训，因此各地官属乐人所掌握的乐曲，上自宫廷下至地方，具有相通性、一致

① 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期，第11—20页。

性。如果说唐代乐谱还不够普及，那么，明清时期这些乐谱无论是古琴专用的减字谱还是雅乐使用的宫商字谱、律吕字谱以及鼓吹乐等大量使用的工尺谱等都已经是成熟样态。在这样的情状下，可以看到，明代王府有钦赐乐谱1700本的记载，而且各级官府所有的官属乐人应该是既有统一培训又有曲谱传承的意义。也就是说各地官属乐人所掌握的国家礼仪乐曲均有一致性，不仅如此，作为全国通用之礼仪用乐，均与宫廷相关礼仪用乐保持一致。

明清小祀（群祀）作为地方官府之通祀，其在仪式及用乐上有一致性，各级地方官府小祀祭祀仪式及用乐相同。因此可知小祀之用乐应是各级地方官属乐人所掌握的国家礼仪用乐之通用乐曲，并且同一套小祀用乐之乐曲，对应不同的祭祀对象。元代佚名《湖海新闻夷坚续志》后集卷二《神明门》中记录有这样一件事，元代奉高县东岳庙会祭祀东岳神，乐人没有按照仪式规定用乐而被东岳神治罪，其中讲道："旧例酌献，第四盏例是乐奏《万年欢》。至元戊寅十五年，乐人万寿心思是年荒歉，既无人主事，又无祇待，遂只奏商调小曲。"① 由此可知东岳庙小祀之祭仪式与用乐有统一严格的规定性，乐曲《万年欢》应为小祀用乐之曲牌。当然这只是东岳庙祭祀仪式中一个程序的配乐，作为小祀之祭包含多个仪式程序，其所用曲牌也一定不止《庆神欢》《万年欢》这两首。所幸，岱庙内发现了18本清至民国期间泰山所在地各大庙宇通用之祭祀用乐乐谱抄本。抄谱内所含曲牌之丰富，正是明清国家小祀礼仪乐曲之丰富性的最佳例证。不仅如此，像明清小祀（群祀）之属的先医药王祭祀、河南郑王会对行业神的祭祀以及各地音乐会社所奏乐曲，有好多都有乐谱的存留。从上述明清小祀（群祀）对象的用乐遗存来看，均有用乐一致性与丰富性之特点。

一、明清小祀（群祀）神灵全国普遍性存在

自隋代国家祭祀设立大、中、小三种祭祀等级，大祀仅限于宫廷，中、小祀乃上自宫廷下到地方官府都有的祭祀等级。明清以前国家对小祀之神祇没有明确的规定，通常以"小祀之属"或者"州县诸神祠"等字样代指小祀体系内神灵。明清时期，作为国家小祀（群祀）体系内的神祇有了明确的规定，明代明确列入

① ［元］佚名：《湖海新闻夷坚续志》卷二《神明门》，北京：中华书局，1986年，第24—225页。

国家祀典的小祀体系的神灵为“后妃嫔、太子王妃、公主及夫人，三皇、先医、五祀、司火、都城隍、东岳、京仓、启圣公、汉寿亭侯、文丞相、姚少师、北极佑圣真君、金阙玉阙真君、司牲”。[①] 清代小祀体系神灵表述为群祀，较之明代清代小祀体系神灵有所扩大。如《大清会典》载：

> 先医、关帝、火神、北极佑圣真君、东岳、都城隍、黑龙潭、玉泉山等庙，炮神、司土、司工、窑神、仓神、门神、贤良祠、昭忠祠、双忠祠……为群祀。[②]

明清时期作为小祀（群祀）之祭的神灵，乃各级地方官府都要祭祀者，如明清时期各级地方志中所列府、州、县，列在祀典的神祇如下：

表4-1

官府级别		祀典神祇
府	大理府	群祀，东岳庙旧在府城内，明嘉靖间，郡人李元阳迁建于城外西北，南岳庙，南天神庙，雷庙，海神祠，马神庙，昭文祠，救生祠，福邦庙，福民庙，应国安邦庙，昭应育物庙，三灵庙，安龙庙，太岁庙，神寶泉庙，伏波庙，铁柱庙，儒风土主祠，建峯庙，东山土主庙，温公祠，忠勇祠，三正祠，三德祠，三堂庙，高节祠，贞节祠，罗浮庙，惠康庙，大唐神庙，仁慈庙，碌摩庙
府	楚雄府	祀典，先农坛，社稷坛，风云雷雨山川坛，龙王庙，关帝庙，城隍庙，郡厉坛，旗纛庙，文昌祠，八蜡祠，武侯祠，名宦祠乡贤祠，忠义孝弟祠，节孝祠 群祀，东岳庙，五皇庙，三皇庙，土主庙，杨文烈祠，西岳庙，碌摩神祠，三贤祠，肇井神堂
府	姚安府	祀典，先农坛，社稷坛，风云雷雨山川坛，龙王庙，关帝庙，城隍庙，郡厉坛，梓潼庙，八蜡祠，武侯祠，名宦祠，乡贤祠，忠义孝弟祠，节孝祠 群祀，东岳庙一在府城东一在大姚县，三皇庙，土主庙，圣母庙，白马庙，小卜灵岳祠，大王庙神女祠
府	永昌府	祀典，先农坛，社稷坛，风云雷雨山川坛，龙王庙，关帝庙，城隍庙，郡厉坛，旗纛庙，文昌祠，八蜡庙，武侯庙，名宦祠，乡贤祠，忠义孝弟祠，节孝祠，忠毅祠 群祀，真武庙，东岳庙在府城南诸葛营，西岳庙，天王庙，三义庙，罗岷山神祠，圣姥庙，白马庙，大官庙，小官庙，马王庙，何公祠，三忠祠，三先生祠，象山祠，将军祠，节妇祠，南岳庙。华光祠，古灵祠，来鳳山神祠，土主灵祠，天姥庙，迦罗庙，三贤祠，忠义祠，岩神祠，金浪巅神祠

① 参见项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3期，第55—60页。
② 《清会典则例》卷七五，第3484—3485页。

（续表）

官府级别		祀典神祇
府	鹤庆府	祀典，先农坛社稷坛，风云雷雨山川坛，西龙潭祠，关帝庙，城隍庙，郡厉坛，旗纛庙，后稷祠，文昌祠，武侯祠，颍川侯庙，名宦祠，乡贤祠，忠义孝弟祠，节孝祠 群祀，东岳庙在府城南五山场，西岳庙。圣母庙，关索庙，白马庙，马神庙，水洞祠，白石庙，孝惠庙，古城隍庙，沧浪神庙，白土神庙，雪班山神庙，昭忠祠，崔君庙，义谷祠
府	保定府	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、郡厉坛、里社乡厉二坛、城隍庙、关帝庙、旗纛庙、火神庙、马王庙、土地祠、八蜡庙、文昌祠、青龙神祠、东岳庙、河神庙、龙母庙、刘猛将军祠、怡贤亲王祠、三皇庙、水神庙、神应王庙、禹王庙、燕昭王庙、汉邳彤庙、汉高帝庙、刘河间庙、孟姜女庙、文庙等
	正定府	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、郡厉坛、里社乡厉二坛、城隍庙、关帝庙、旗纛庙、火神庙、龙王庙、马神庙、八蜡庙、文昌祠、元帝庙、浮沱河神祠、五龙庙、药王庙、三皇庙、名宦祠、乡贤祠、忠孝祠、节义祠、邳彤庙、金紫光禄大夫祠、平都司祠、文庙等
州	冀州	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、郡厉坛、里社乡厉二坛、城隍庙、关帝庙、旗纛庙、火神祠、马神祠、八蜡祠、文昌祠、名宦祠、乡贤祠、忠孝祠、节义祠、太公庙、扁鹊庙、贞烈祠、文庙等
	祁州	风云雷雨山川坛、社稷坛、先农坛、厉坛、城隍庙、八腊庙、刘猛将军庙、火神庙、土神庙、龙王庙、马神庙、旗纛庙、东岳庙、关帝庙、真武庙、汉邳彤王庙、崔府君庙、金龙大王庙、状元祠、遗爱祠、文庙等
县	都县	社稷坛、风云雷雨山川坛、邑厉坛、寿圣寺、城隍庙、土地祠、岳神祠、火神庙、马神庙、文昌祠、魁神祠、帝尧祠、尧母祠、北龙堂、南龙堂、虫王祠、药王庙、三元庙、五岳庙、汉王庙、关圣庙、旗纛庙、文庙等
	任邱县	社稷坛、风云雷雨山川坛、先农坛、厉坛、城隍庙、八蜡庙、刘猛将军祠、土地祠、马神庙、五龙潭庙、白龙庙、玉皇庙、真武庙、三皇庙、三官庙、关帝庙、东岳庙、天妃庙、文昌庙、火神庙、青城王庙、扁鹊祠、刘守真祠、阿陵候祠、方公祠、忠义孝悌祠、节孝祠、瘟神庙、雩坛、赤帝宫、文庙等

通过上表所列各地方官府祭祀神庙我们可以看到，诸如风云雷雨山川坛、先农坛、厉坛以及明清典章制度中所列小祀（群祀）之神庙，乃各级地方官府所在地的普遍存在。明清小祀（群祀）乃一个庞大的祭祀群体，明清小祀（群祀）之祭不仅所涵盖神祇数量之多，而且作为小祀（群祀）之祭，各级地方官府应普遍祭祀，各明确列入祀典的小祀（群祀）神祇，也相当一致。

但各地所祀神祇也存在一定的差异，主要体现在官方对区域民间信仰神祇的吸收融合。历史上国家祭祀与民间信仰一直是一个交互影响的过程，民间神灵在特殊的条件下与国家权力互动，一些民间信仰被纳入小祀的祭祀范畴，名正言顺

地进入到国家祭祀系统。《大唐开元礼》卷一“小祀”中规定：“州县社稷、释奠及诸神祠并曰小祀。”这里“诸神祠”大部分源于民间信仰，还有一部分乃生祠，唐朝将对地方祠祀的选择权下放到地方政府，只要是得到地方官府承认和支持，甚至是直接创建者，都被列为地方官府小祀的一部分。或者说这些被官方承认的民间小祀神祇，在官方小祀神祇祭祀时一同被祭祀，成为各区域地方官府祭祀的一部分。这也正是国家将民间祭祀纳入到官方祭祀体系的重要表现。地方官府对这些神祇的祭祀，通常是同国家小祀一同祭祀，虽然未被明确列入官方祀典，但实际上乃区域地方官府小祀之祭祀群体的一部分。还有一部分民间信仰，受到皇权的影响被“赐额、赐号”直接进入到国家祭祀体系。碧霞元君信仰就是其中典型的一个。不仅仅是碧霞元君信仰，明清时期很大一部分小祀都曾是民间信仰的成分。国家通过这样一种方式，将其纳入到祀典中，民间信仰上升为国家正祀之神。官方利用“神”实现了对“民”的控制。作为民间信仰来讲，国家祀典的认同、规范扩大了其信仰层面，县级以上地方官府均有庙为之以为祭祀，通过民间信仰的提升，“百姓得以参与一种官方意味的祭祀，并且通过一系列祭祀仪式，模拟出一种政治活动，表达了自己的利益诉求。通过这样一种方式，朝廷驯服了民间，民间也保存了自己”，[①] 明清地方官府小祀（群祀）相当程度的一致性而又有其区域差异性的意义就是源于此。

二、东岳庙小祀之祭用乐丰富性——以泰山岱庙藏谱《玉音仙范》为例

1981年，岱庙文管局工作人员在整理岱庙藏书时，发现了18本名为《玉音仙范》的乐谱手抄本（图4-1），最早抄写年代为清同治时期，最晚为民国时期。这18本乐谱手抄本应是清代至民国期间，岱庙所在地不同庙宇所通用之礼仪乐曲，即相同乐曲曲牌对应多个不同祭祀对象。其谱本中所包含乐器种类的丰富性，是国家礼仪用乐丰富性的最好体现。全部乐谱手抄本包含大量的乐曲曲牌，详情列表如下：

---

① 详见王斯福：《帝国的隐喻：中国的民间宗教》，南京：江苏人民出版社，2008年。

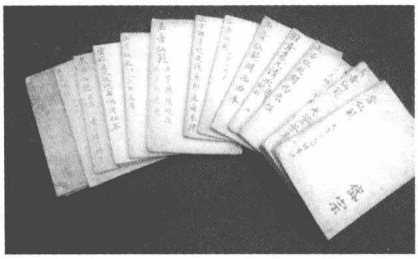


图4-1：泰山岱庙藏谱《玉音仙范》乐谱手抄本（泰安博物馆供图）

表4-2：《玉音仙范》乐谱手抄本各谱本所包含信息列表①

谱本名称	谱本所包含的乐曲	乐曲组合样式	抄本年代	抄写及学习地
《玉音仙范》大管子卷二	《靠凡清吹》《貂蝉拜月》《大闪门》《报子令吹南碟落》《锁南皮》《急三枪》《尾声》《靠凡柳戏》《清江引》	套曲	同治六年（1867）	郡庙、岱庙
《云锣轻吹后代七调迎仙客》	《战板》《七调迎仙客》《云锣清吹后节》	套曲	同治九年（1870）	郡庙、岱庙
《上字调清吹后代鱼朗追舟》卷四	《上字调清吹》《鱼郎追舟吹风雨送战板》《武三思斩妖》《步步娇》《折桂令》《雁儿落》《江儿水》《下江南》《园林好》《侥侥令》《沽美酒》《前腔》《过战赶船》《战板》《清江引》	套曲	光绪十三年（1887）	郡庙、岱庙、玉皇庙、遥参亭
《关西曲本》卷五	《雅一靠凡清吹》《关西》《西楼托梦》《朝天子》《三义节》《醉酒》《葵花园》《柒弟兄》《归本元》《哭腔思》《离别》《清江引》	套曲	光绪十三年（1887）	郡庙、玉皇庙
《玉音仙范》小管子卷二	《点将》《大闪门》《黄莺》《山坡羊》《壹江风》《代小拜门》《叠落金钱》《捌板》《捕灯蛾》《香腮娘》《步步娇》《归洞》《尾声》	套曲	光绪十三年（1887）	郡庙、玉皇庙
《玉音仙范》小管子卷四	《锁南皮》《桂枝香》《罗罗》《爆调》《尾声》	套曲	光绪十三年（1887）	郡庙、玉皇庙
无封面	《一封书》《山坡羊》《黄莺》《大青羊》《园林好》《尾声》	套曲	无标注	郡庙、玉皇庙

① 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士毕业论文。

（续表）

谱本名称	谱本所包含的乐曲	乐曲组合样式	抄本年代	抄写及学习地
《玉音仙范》大管子凡四调卷上	《凡四调清吹战板》《贾平章游湖吹船引》《四季春》《美坛交》《西湖景》《沽酒村》《接楼台》《千里乐》《清江引》《代柳戏》《清江引》	套曲	光绪十三年（1870）	郡庙、玉皇庙
无封面	《迎风辇》《三献香》《拾供养》《迎仙客》《五供养》《浪淘沙》《请三宝》《送三宝》《粉红莲》《水莲花》《吉生草》《罗江院》《月儿高》《大香柳娘》《太平歌战板》《朝阳歌》《五圣佛》《游仙台》《金落锁》《二板泰山景》《青歌令》《小扬州》《大扬州》《过桥引》《五供养》《双悲调》《大月儿高》《朝天子》《泰山景》《采茶歌》《大吉生草》《爬山虎》《迎风辇》《刮地风》	独立乐曲	无标注年代	无标注
《玉音仙范》（带目录）	《迎仙客》《小青羊》《趴山虎》《游仙台》《三献香》《青歌令》《泰山景》《小青羊》《闹五更》《打枣歌》《水莲花》《浪淘沙》《金落锁》《游仙台》《闹五更》《催云飞》《小扬州》《拾供养》《太平歌》《二板泰山景》《泰山景》《刮地风》《迎风辇》《双悲调》《五供养》《朝阳歌》《过桥引》《大月儿高》《大吉生草》《大扬州》《粉红莲》《朝天子》《迎仙客》《小扬州》《大香柳娘》《大扬州》《吉生草》《请三宝》《迎风辇》《双悲调》《罗江院》《水莲花》《月儿高》《送三宝》《催云飞》《大扬州》《游仙台》《小香柳娘》《五声佛》《浪淘沙》	独立乐曲	无标注年代	无标注

抄本后面标注有郡庙、岱庙、玉皇庙、遥参亭等泰山所在地多个不同庙宇。通常一个谱本后面记写不同的几个庙宇，这应是同一谱本乐曲对应不同的祭祀对象之用乐。乐谱手抄本的各个谱本有大量相同曲牌存在，因此岱庙藏谱不仅仅是一套乐曲对应多个不同的祭祀对象，而且所有祭祀对象其仪式用乐乐曲都具有相同性。不仅如此，乐谱中很多曲牌乃国家礼仪用乐之通用曲牌，且各地存留的国家礼仪用乐同名曲牌，均存在曲调上的相同一致性。东岳庙清代为小祀之群祀，抄谱年代最早为清代，又是泰山所在地同层级庙宇之通用者。如郡庙所指的城隍

庙，城隍庙在清代同东岳庙一样同为小祀（群祀）之祭。像玉皇庙、遥参亭等庙宇，虽未被明确标识为小祀，然作为地方官府承认的官方庙宇，实乃与岱庙、郡庙同等层级的祭祀庙宇，有时是单独祭祀，有时则会与其他小祀神祇一同祭祀。由岱庙藏谱各谱本的乐曲之重复，同一谱本对应多个祭祀对象等现象可以推知，岱庙藏谱所包含的曲目绝大部分应是明清小祀之通用乐曲。

各谱本乐曲也存在些许差异性，造成各谱本乐曲差异性的主要原因应是缘于明清国家小祀用乐之丰富性。明清小祀用乐包含多个乐曲，这些用于小祀祭祀的乐曲，对应不同的仪式程序。明清小祀乐曲包含多个曲牌，这些与仪式相结合的用乐并不是在一种仪式中全部都要使用，岱谱对应不同庙宇多个承祀对象，在对应不同的承祀对象时，乐人依据需要与喜好参照程序之规定性用乐，在众多的乐曲中自主选取。多个祭祀对象相同仪式环节之用乐可以相同，也可以有所区别，但无论怎样变换曲目，作为仪式为用之乐曲，都不会跳出小祀之规定性用乐范畴。

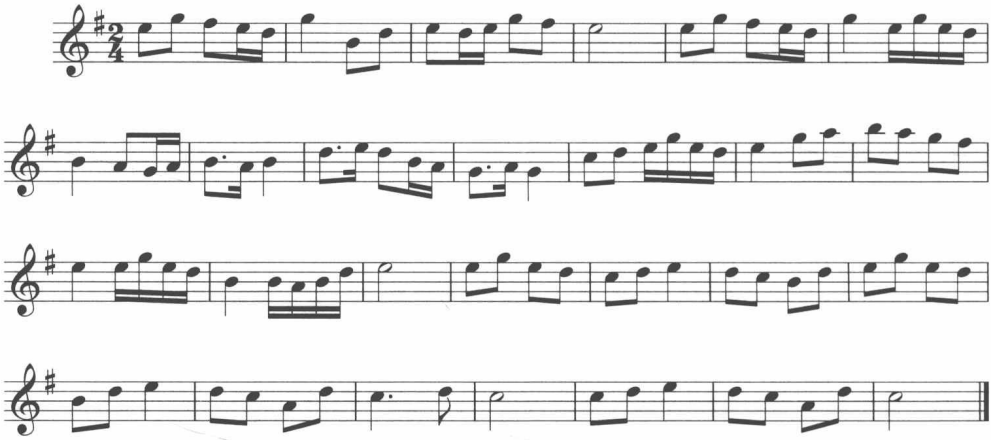
由岱谱乐曲之丰富性，可知明清小祀用乐《庆神欢》所包含乐曲之丰富。《庆神欢》应该有多个不同的曲牌与之对应，这些曲牌乃各级地方官府乐人掌握的国家礼仪用乐之曲牌，在地方官府岁时年节以及特定日期对神灵进行祭祀时，依据体系内的用乐规定拿来为用，本是共识性的东西，因此无需特殊说明，这应是明清小祀（群祀）用乐没有具体标明各环节所用乐章的缘由之一。

作为体系内仪式用乐的严格规定，当下所留存与之同名曲牌虽经民间艺人加工、变奏、加花，其主干音仍保持一致。笔者硕士论文曾以《朝天子》《点将》等乐曲为例做过相关论证；[①] 项阳、张咏春在《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》的文章里面用《朝天子》一曲举例论证，不同时代、不同地区、不同版本的《朝天子》在全国各地的相同相通性，说明礼乐传承的全国统一性、上下一致性。文章中没有提到山东地区有《朝天子》，至少在《器乐曲集成》（山东卷）中没有看到有关《朝天子》的记载，一个很有意思的现象是，在我翻译的泰山岱庙藏谱中，不仅有《朝天子》的存在，而且有两三个不同的版本存在，其中有一首和明清时期的《朝天子》几乎是相同的（详见谱例）。

① 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文。

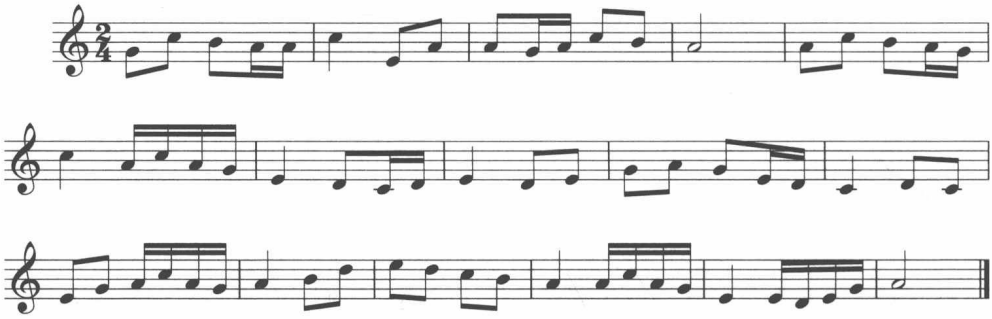
谱例4-1：岱谱中《朝天子》（六字调）

逯凤华翻译
刘　佳打谱



这是目前所见《朝天子》乐谱中第一首转调曲。

谱例4-2：岱谱中《朝天子》（凡字调）



这首是岱庙藏谱中没有转调的《朝天子》。《御制律吕正义后编》记载的钦颁导迎大乐，原谱未标记曲名。①

① 项阳，张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第38页。

谱例4-3

1=六

(说明：此曲可循环反复演奏，“X”表示击鼓。)

张咏春译谱

工 六 凡 工 六 乙 尺 工 六 凡 工

工 六 凡 工 六 工 尺 乙 四 乙

五 乙 尺 乙 五 六 乙 尺 工 尺 工

六 五 乙 五 六 工 六 乙 尺 工 尺 工

这首为云南禄劝彝族土司府礼仪乐《朝天子》，① 下方为该曲的工尺谱形态，上方为该曲的五线谱形态。乐曲以六字为调首，是为正调。

谱例4-4

朝 天 子

(简音作2) ♩=72

流传于云南武定

工 六 凡 工 尺 一 尺 工 尺 工 六 凡 工 工 尺 凡 工 尺

工 尺 工 六 凡 工 尺 一 尺 工 尺 工 六 凡 工 工 尺 五 一

五 六 凡 工 尺 一 尺 工 尺 工 六 尺 一 工 工 六 合 一 四 一 四

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第37页。

谱例4–5为满庄吹鼓手段长玉哼唱的《朝天子》乐谱（♭B调唢呐筒音作2）。

谱例4-5

朝　天　子

段长玉唱

6 1　5 6 | 1　6165 | 3　–

通过上面的乐谱对照，我们可以很明显地看出，直到清末民初，经历前后五百年，这曲《朝天子》依然如故，足以见得制度下生存的礼乐的一致性。另一个现象就是2008年春节后，笔者去山东泰安地区采风时，擅长唢呐演奏的满庄乐队的老艺人段长玉，也给我哼唱了一曲《朝天子》，艺人哼唱的这首乐曲和《御制律吕正义后编》记载的钦颁导迎大乐里的《朝天子》，只是在加花的部分或者说个别的音符上略有差异，基本的旋律走向和骨干音是一致的。虽然只是短短的几句，足以看出乐曲的一致性。① 岱庙中记载的《点将》与民间艺人演奏之《点将》也存在很大的相似性：

谱例4-6：岱庙藏谱中的《点将》（凡字调）

サ

6 5 4 3　5 2 鼓 3 1 2 3　6 5 :‖ 鼓 6　5

6 鼓 5 1 2　3 6 5　鼓接吹

谱例4-7：段长玉老人哼唱的《点将》其中一部分：

6 5 4 3　2 3 2 鼓 1 2 3 1　6 5 6 5 鼓接吹

除了我们前面分析的岱谱中的《朝天子》和艺人哼唱的《朝天子》，以及岱谱中的《点将》和艺人哼唱的《点将》基本上吻合外，根据《民族民间器乐曲集成》各卷本所列乐曲来看，各地都有很多同名异曲、同曲异名的乐曲存在。岱庙藏谱乐曲曲牌内涵丰富，相同谱本对应不同的承祀对象，各承祀对象用乐整体一致性又有个别曲牌应用之差异。各谱本所包含曲牌多类型为用，以明清国家礼仪

① 详见逯凤华《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士毕业论文。

用乐乐曲为主，另有相当数量之戏曲曲牌子、吹歌等，乃明清国家小祀乐曲多类型丰富性的有力说明。

三、以“音乐会”存留乐谱看明清小祀用乐之丰富性

河北地区广泛流布的以笙管乐器组合类型为主的“音乐会”组织，由于其传承的古老性，以及“为神奏乐”之理念，其乐曲传承及其用乐上有相对的稳定性。当下我们看到很多的音乐会社均有存留乐谱。河北地区音乐会社存在最为普遍，并且所传世乐谱也很多，据张振涛《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》① 一书中记载，音乐会主要分布于保定市、廊坊市、沧州市、北京市、天津市所属各县区，所传谱本约有80多种。其中，1949年以前的抄本有20多种，1950—1966年的抄本有13种，1979—1955年的抄本有26中，年代不详者有21种。清末民初谱本，民间的普及业已相当广泛。部分音乐会存留乐谱信息如下：

表4-3

音乐会名称	谱本内曲牌名称	服务对象	抄本年代
河北省保定地区雄县张岗乡韩庄村“音乐会”	金字经、五声佛、四季阿郎、撼动山、傍妆台、青天歌、四季、一只雁、大走马、七弟兄、收江南、锦堂月、普天乐、急腔、泣颜回、甘州歌、扑灯蛾、下山虎、琵琶论、劣马、小劣马、雁过南楼、骂玉郎、感皇恩、采茶歌、沽美酒、迎仙客、耍孩儿、三归赞、淘金令等	负责农历正月十三至十五期间的“闹会”、二月十九日王母娘娘会、参与“祈雨”的仪式用乐	乾隆五十二年（1787）
河北省保定地区雄县北沙口乡北沙口村“音乐会”	翠太平、小放驴、金字经、五盛佛、哭城、喊东山、娥浪子、普庵咒、扒山虎、逃军令	三月十五奶奶庙、三大庙（刘关张）、东岳庙、城隍庙、文冒阁、土地庙	音乐会相传北宋年间就有
河北省保定地区雄县张岗乡里合庄“音乐会” 韩庄音乐会、西安各庄音乐会	一只雁、大走马、七弟兄、金字经、五声佛、四季阿郎、撼动山、锦堂月、醉翁子、扑灯蛾、下山虎、琵琶论、雁过南楼、骂玉郎、感皇恩、采茶歌、沽美酒、迎仙客、醉太平、四季、傍妆台、青天歌、到提金灯、急腔、小华严、叠落金钱、淘军令、三归赞、醉太平、将军令、耍孩儿四季、粉蝶儿、斗鹌鹑等	农历正月十四、五、六“闹会”丧事，王母娘娘庙会	乾隆五十二年妙音王菩萨光辉禅师传，同治十三年（1874）正月吉日王普来重造，胡振声中华民国四年（1915）正月吉日王绪、王清苓再造，刘景辉书并校

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002年。

（续表）

音乐会名称	谱本内曲牌名称	服务对象	抄本年代
河北省安新县赵北口镇南街村音乐会	谱本所含曲牌（节选）：伍声佛、一枝花、醉公子、金字经、气颜回头申、逃军令、将军令、暨枪、哭五歌、哭长城、下山虎、扒山虎、叠落金钱、喊动山、送佛子、小梁周、大梁周等	过去本镇有十几道大庙，现服务于四月十五去大庙降香、七月十五中元节	无
河北保定地区高阳县北龙乡北龙化村“音乐会”	旧歌为（节选）：小走马、一枝花、八板、小开门、小二番、拴娃娃、茉莉花、大四景、花园、抱妆台、万年花、哭五更、朝天子、苏武牧羊、太平年	现服务于红白喜事	相传自清朝顺治年间有之，乃村中原真武庙一法师所传
河北省廊坊地区霸州市信安镇张庄村“音乐会”	琵琶计、金字经、妻上夫坟、五升山、感动山、正八板、山更子、头节好事进大引子平凡调、二节千秋岁、三节圣贤讫、四节兰花梅、五节滚绣球、大打围、列马儿、放海青、感东山、四节下山虎、春季、二节柳红烟、伍声仙、关公显圣、雁过南楼、拉步断、得胜令、到提金灯大引子、红绣鞋大引子、白绫袜、香罗带、感动、清江引大引子、翠竹帘大引子、三国赞、春季、得胜令、尔小生、弦子歌、豆叶黄大引子、豆叶黄小引子、拉不断、扯不断、中炉鹅朗、金字经、妻上夫坟、小辞曹、小断桥、张飞祭枪、小更子、小引子、好事进小引子头节、二节千秋岁、三节圣贤记、四节兰花梅、五节滚绣球、大打围、烈马儿、放海青、拿天鹅、感动山、雁过南楼、孔子叹颜回小引子头节、贰节孟子叹颜回、三节鲍老崖、四节下山虎、春季、夏季、秋季、冬季、小走马小引子	关帝庙、观音庙、土地庙，现用于正月十五放河灯、二月十九南海大士寿辰、七月十五中元节、九月十五供火神	无
河北省廊坊地区霸州市胜芳镇向阳街村“南音乐会”	玉芙蓉、柳合烟火、四长牌、鼓板九、到提金灯、天下乐、雁过南楼、合四牌、豆安春、道提银灯、哑一调鬼三台、六字调鬼三台、送佛记、送神欢、东和四板、哑一吊东逃军令、五字调东逃军令、赶子、上字调正逃军令、赶子、哑一调东游、小东游、金堂月（小金堂月）、五字调玉芙蓉、五字调柳合烟、五字调四长牌、五字调串曲、哑一调玉芙蓉、哑一调柳河烟、雅一调四长牌、雅一调古板九、上字调柳合烟、上字调四常牌、串上字调古板九、六字调东四合牌、六字调全家悲、上引子锦香宾、小引子全家悲、小引子送神欢、小引子送佛记、小引子玉芙蓉、小引子柳合烟、小引子四长牌、小引子古板九、小引子鬼三台、小引子东和四板、小引子雁过南楼、小引子正合四板、小引子凡字吊斗鹌鹑、小引子凡字吊天下洛、小引子道提银灯、小引子凡字调合四板、小引子骂玉郎过三番、子弟书（骂玉郎第三番）、叠乐金钱、骂玉郎第二番、上鼓板、满江红	火神庙、药王庙，担任道班“念经”时的奏乐	无

河北省冀中音乐会有“南乐会”与“北乐会”之分，北乐会以信仰为主，被称为“善会”“圣会”，同时还服务于在会者家属之葬礼，因此说北乐会主要承载五礼之吉礼与凶礼两种类型的用乐。历史上礼制仪式及用乐具有制度的固定性，封建制度解体，相应的礼制仪式及用乐转而为民间所接衍。并且由于仪式用乐“祭与祈”为核心的功能指向，秉持“为神奏乐”之理念，无论是曾经的礼制仪式程序及其用乐均能够相对稳定地传承，积淀在当下。这为我们探讨中国传统社会礼乐观念形成的社会历史背景，历史上礼制仪式与当下礼俗仪式的转换过程，配合相应仪式的用乐在共时、历时层面的一致性，提供了有力的例证。南乐会所承担的用乐范围较广，五礼除军礼之外的一切祭祀用乐他们都有承应。河北省“音乐会”众多，依据记载，这些音乐会都有悠久的历史，其中相当多的音乐会历史上主要服务于当地的庙宇宫观，如河北省保定地区雄县张岗乡韩庄村音乐会，会史说建于乾隆二十六年（1761），不仅负责农历正月十三至十五期间的“闹会”以及二月十九日王母娘娘生日“吃会”，并且还要参与“祈雨”的仪式，仪式用乐“抬神像出巡”所奏乐曲为《金字经》《五圣佛》。

河北省保定地区雄县北沙口乡北沙口村音乐会活动范围：三月十五奶奶庙、原有庙、三大庙（刘关张），东岳庙、城隍庙、文昌阁、土地庙，该地音乐会相传北宋年间就有。

安新县赵北口镇南街村音乐会，过去该镇有十几道大庙，现服务于四月十五去大庙降香、七月十五中元节。

河北保定地区高阳县北龙乡北龙化村音乐会，在其谱本“音乐会序”上写有“相传自清朝顺治年间有之”，其乐曲乃村中原真武庙一法师所传。谱本上标有旧歌29首，新歌11首，旧歌应是真武庙法师所传之乐曲，新歌应是后世根据需要所加。

河北省廊坊地区霸州市信安镇张庄村音乐会，其中会员李都岐原是固安县城隍庙道士，正一派，后调来本村关帝庙。过去村里有关帝庙、观音庙、土地庙，音乐会皆服务于这些庙宇之“上庙”；现在一般用于正月十五放河灯、二月十九南海大士寿辰、七月十五中元节、九月十五供火神。此会原有4个“音乐本”，现存一本称为“官本”。

河北省廊坊地区霸州市胜芳镇向阳街村“南音乐会”，历史上曾有火神庙、药王庙，音乐会曾服务于此，同时还担任道班“念经”时的奏乐。

记载最多者为城隍庙、火神庙、药王庙、娘娘庙、东岳庙、奶奶庙、三皇庙、观音庙、五道庙、土地庙、老爷庙等众多明清时期的小祀之神庙。诸如土地庙、老爷庙虽然未载入明清典章制度中，但作为地方官府所承认之庙宇，保佑一方平安，也被看作是众小祀之一员，通常随地方之列在祀典小祀一同祭祀，享受同等的礼遇。从上述几个地区的音乐会存留曲谱的摘录中可以看出，各地不同的音乐会所存曲本，仅从曲牌名称来看有很多是相同的，由于抄写谱本者的文化水平所限以及中国汉字同音字太多的缘故，我们看到抄本中有很多的曲牌名字乃音同字不同之乐曲曲牌。综合所见谱本，笔者认为众多的同音不同字乐曲，应是谱本记写最初抄写人理解所造成的差异，实为同一曲牌名称，至于曲牌本体是否一致，有待查证。明清时期属于小祀祭祀体系的庙宇，都是音乐会服务的对象，因此我们至少可以说，上述这些谱本有很多乃国家礼仪用乐乐曲，其中有相当多的乃明清小祀用乐体系下制度规定性的乐曲。由各地音乐会所存乐谱之丰富性，可以想见明清小祀（群祀）乐用教坊司乐曲之丰富性。

不仅仅是河北地区之音乐会所传乐谱存在上述特点，河南地区乃至全国各地之音乐会也与之相同。河南焦作地区，有专门祭祀行业神郑王的行会组织“郑王会”，其中所供奉的郑王乃朱元璋之九代孙，乐律学家朱载堉，明代亲王郑王朱载堉死后，当地规定于每年的固定日期由乐户供祀。作为郑王祭祀之乐户群体后人的郑王会乐人，其演奏曲目中包括相当一部分国家礼制规定性用乐之乐曲。①

表4-4

1. 宦门子弟小和手宦门子弟	7. 朝天子	13. 集贤宾/大血坡
2. 骂玉郎	8. 玉娇子	14. 古月子
3. 下山虎	9. 醉公子	15. 古美酒
4. 香柳娘	10. 汉东山	16. 师朝元
5. 上小楼/正身三进	11. 正调清天歌	17. 青歌令
6. 红绣鞋	12. 北行道章小和手	18. 折桂令

① 参见项阳：《关注明代王府的音乐文化》，《音乐研究》2008年第2期，第40—52页。

（续表）

19. 小谚落	39. 醉公子	59. 四朝元壹套
20. 金字经	40. 汉东山	60. 雪花漂
21. 雁儿落	41. 小引首	61. 哭梧桐
22. 混江龙	42. 步步交	62. 孤雁落
23. 遇林春	43. 江贰水	63. 麦地花
24. 遇林春贰回	44. 柳要琴	64. 粉红莲
25. 两头忙	45. 清江引	65. 采茶歌
26. 三回	46. 眼耳落	66. 三国赞
27. 锦堂月	47. 滔滔令	67. 两头忙
28. 醉太平	48. 大血坡回雪	68. 玉娇枝
29. 公运儿	49. 斗宝蝉	69. 出对
30. 南曲令	50. 玉胞肚	70. 入对
31. 反骂玉郎	51. 锦皇春	71. 醉太平
32. 二回	52. 山坡羊壹套	72. 汉东山
33. 三回	53. 月明光	73. 南行道章大和手
34. 青柳娘	54. 金星剑	74. 三尺布
35. 上小楼	55. 壹枝桃	75. 宦门子弟
36. 红绣鞋	56. 一江风三丈鼓	76. 春山记
37. 朝天子（唢呐）	57. 到上桥	77. 五声佛
38. 玉娇子	58. 天仙桃	

音乐会“服务”于郑王，并把郑王作为行业神加以供奉。因此其中相当多曲牌应为明代王府之礼仪用乐乐曲。上述这些乐曲，相当多的曲牌乃国家礼仪用乐常用曲牌，因此音乐会所奏曲目又与明清小祀之用乐相通。我们看到，诸如《朝天子》《上小楼》《五声佛》《山坡羊》《叠落金钱》《雁儿落》《青歌令》《折桂令》《金字经》《步步交（娇）》《江儿水》《清江引》《古（沽）美酒》《粉红莲》《采茶歌》等曲目，乃全国各地音乐会所通用之曲目。如此众多的曲牌，仅从曲目上来看我们难以把握其究竟哪些属于仪式用乐，哪些属于非仪式用乐，毕竟官属乐人所掌握的曲牌中有很多乃“衙前乐”道路、仪仗之用乐。但是可以肯定的是，如

此众多之乐曲，历史上某一时段乃由官属乐人承担，乃国家礼仪用乐之统一用乐。

从上述明清小祀之祭仪式及用乐、当下所存明清时期服务于这些神庙的音乐会所保留的乐谱，以及这些乐谱所含曲牌相同相通性以及用乐之丰富性，可以看出，明清时期小祀体系内神灵祭祀仪式之相通性以及用乐之丰富性、一致性。尽管所存谱本所记写的曲牌不尽相同，这也正是地方官府礼仪之用乐丰富性的体现之一。“男记四十大曲，女记小令三千”，乐人群体掌握国家礼仪用乐的众多曲牌，仪式规定内乐人可以自主选择所用乐曲，谱本所记乐谱乃这个地方常用乐谱，每个地方的乐人所喜欢演奏的曲目不尽相同，因此各地体现出差异性也在情理之中。当然也存在另外一种可能性，我们看到相当多的谱本乃清代的，也有谱本抄写年代是民国以后的，乐人们既承担礼制仪式用乐，也担任一些世俗用乐的演出。民国以后为了适应各地村民的需要，在非仪式规定性用乐环节插入一些世俗小曲也是很有可能的，其中的差异或许也有这方面的原因。但是不可否认的是明清时期作为小祀（群祀）之仪式用乐，其乐曲的一致性及丰富性。

明清小祀（群祀）均未明确标注所有仪式环节具体用乐曲牌，究其原因笔者认为正是缘于小祀（群祀）乐用的丰富性。明清小祀之用乐乐曲是一个庞大的体系，这个体系中用于小祀各个仪式环节的乐曲繁多，地方官属乐人所掌握的乐曲库中包含很多首礼仪乐曲，当然这些乐曲不可能在一个祭祀对象中全部应用。明清小祀（群祀）用乐，存在相当大的灵活性，乐人们可以根据祭祀对象的不同、仪式的不同、用乐场合的不同，在规定的范围内自由选择所演奏的曲目，不同祭祀对象的相同仪式环节，可以有多个乐曲选择，这多个乐曲不可能在同一个环节中都拿来用，乐人们根据演奏习惯及仪式需要，选取这一仪式环节中所用乐曲。明清官署乐人不仅承担礼乐还承担世俗乐，相对于礼乐，世俗用乐更为灵活多样。这也正是明清小祀（群祀）不同祭祀对象仪式的各个环节相同，然其用乐却存在差异的主要原因。

当然官属乐人既承担国家礼仪用乐，也承担俗乐演奏，在上述所列曲牌中有相当一部分为明清民间俗曲曲牌，如【驻马听】【雁儿落】【江儿水】【园林好】【折桂令】【一江风】【步步娇】【一封书】【折桂令】【集贤宾】【刮地风】【锁南皮】【寄生草】【粉红莲】【叠落金钱】【桂枝香】【挂金锁】【挂真儿】【五更挂金

锁】【红绣鞋】等。地方官属乐人既承担礼乐也承担俗乐，因此在他们所掌握的乐曲库中，既有礼乐用曲也有相当多的俗事用乐。当然所谓的礼乐俗乐也存在一个相互转化的过程，我们也很难确定上述如此多的乐曲哪些是小祀仪式中所用，哪些是仪式中为用，仪式中究竟如何用尚需整体认知。山西境内迎神赛会由来已久，唐代便有“赛会”之相关记载，传统深厚。潞城贾村乃山西省长治市潞城市翟店镇下属13个村子之一，村内至今仍留存儒、佛、道庙宇14座，新旧戏台座遍及村中老街区各处。村中最大的庙为碧霞宫，当地历史上形成了以碧霞宫为中心的规制严整的赛社仪式传统，分为官赛、乡赛、民赛，“至今仍旧以碧霞宫为中心进行着信仰、赛社、演剧等多种形式的民间活动”。[①] 通过对贾村迎神赛会之仪式及用乐进行梳理，我们或许可以管中窥豹，探知历史上小祀神祇之仪式及用乐之端倪。

泰山东岳庙会其主要仪式分为请神、奉神、送神三个环节，请神环节除了请主神东岳大帝，同时还会请一些陪祀的神灵。奉神环节主要是“酬神演乐”。作为同一性质的贾村碧霞元君赛会与此同。贾村赛会主要分为三大部分：“第一天‘下请’。将主神的书表转交给土地老爷，由社首人等禀请一番，使土地爷去完成请在境诸神来赴宴的光荣使命。最后，将一份‘在请诸神’的名册焚化于土地神前，下请任务便算完成。第二天‘迎神’。事前需在主神庙外设一处神场，让在请诸神先在神场集中，然后统一接回庙内。各村社的神楼和社火也在此集中，游行至庙。接下来就是三日正赛，庙外有市集和大戏、说书等。庙内三日节次大体相同：清晨天将明便开始撞钟伐鼓，接下报晓、盥漱、上香、供早三盏、供午盏、供晚盏，黑夜开演杂剧院本。‘跑太阳’‘跑太阴’‘祭风’等需在庙外进行。除此之外，头场又有念听命文、调监斋，正场又有迎请寿星一行的祝寿，末场又有打太平鼓。”[②] 上党地区迎神赛会基本程序一致，王学峰在其文章中将碧霞宫赛会流程作了详细的列表，如下：[③]

① 刘文峰、王学锋：《从贾村赛社的变化看非物质文化遗产的保护》，《中南民族大学学报（人文社会科学版）》2009年第1期，第5页。

② 参见乔健、刘贯文、李天生：《乐户：田野调查与历史追踪》南昌：江西人民出版社，2002年。

③ 王学锋：《贾村赛社及其戏剧活动研究》，中国艺术研究院2007届博士学位论文，第13—14页。

表4-5：一、下请仪式流程

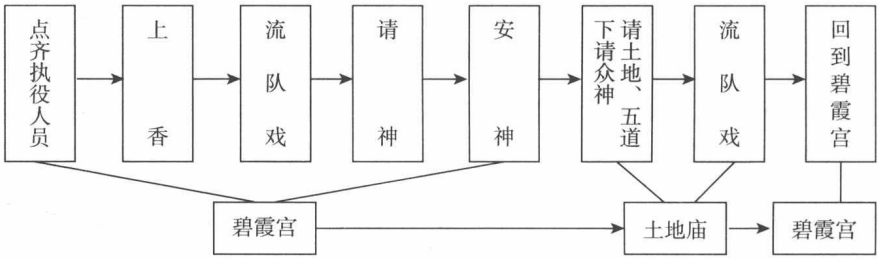


表4-6：二、迎神仪式流程

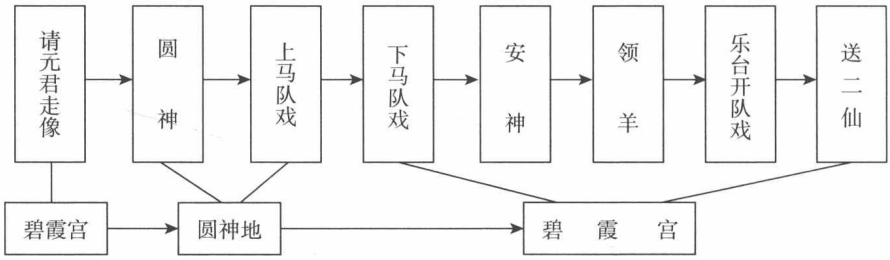


表4-7：三、头场仪式流程

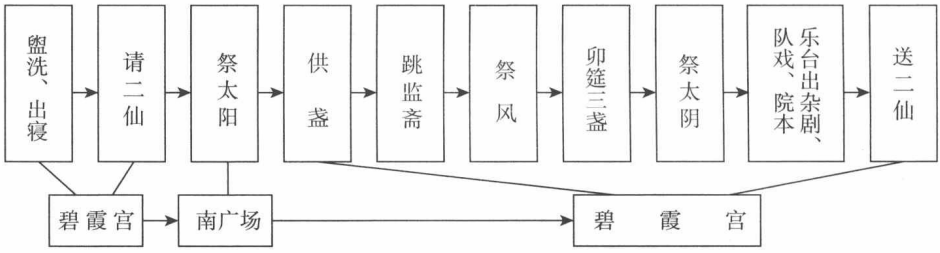


表4-8：四、正场仪式流程

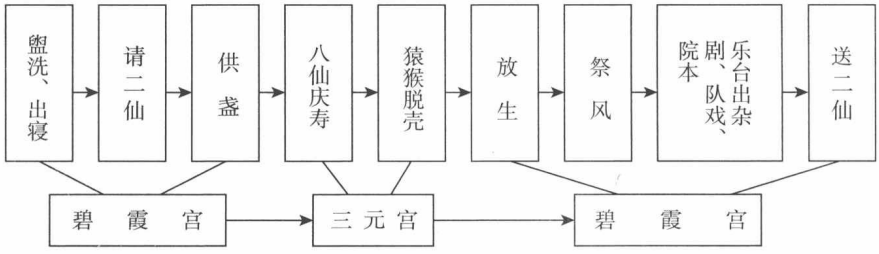


表4-9：五、末场仪式流程

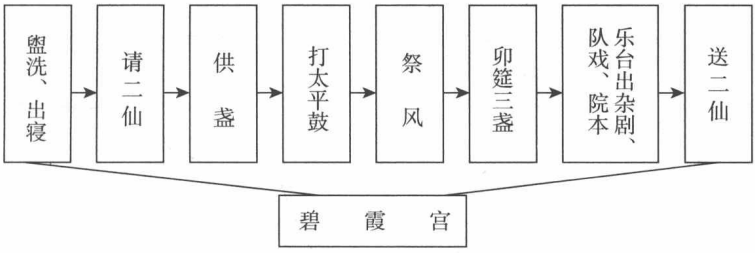
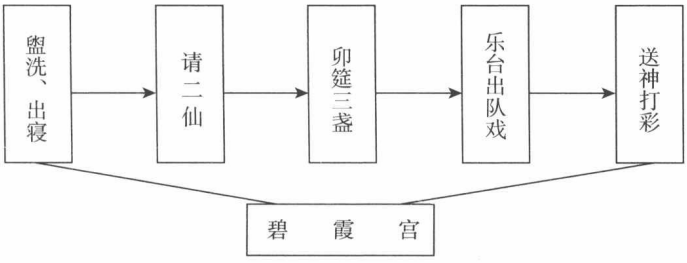


表4-10：六、送神仪式流程



贾村迎神赛会每年仪式大体相同。在路上和磕头祭拜等参神的仪式中，《劝金杯》《小开门》乃仪式各个环节主要用的曲目，乐人讲《劝金杯》乃多个行路曲子的总称。[①] 上面也看到，不仅仅是行路用《劝金杯》，在神前祭拜、娘娘盥洗、供盏等仪式中都有用此乐，由此《劝金杯》这一套乐曲应为参神、卤簿等仪式环节通用乐曲。迎神下马进庙门及禀神出寝，必须用《迎仙客》，安神加官是《劝金杯》《小开门》。

2009年和2011年两次的赛会采访记录[②] 供盏所用乐曲有，《劝金杯》《小开门》《开关》《八板》《绿牡丹》《满堂红》《小朝天子》《打茶曲》《备马牌》《娃娃拜》《万年欢》。作为供盏用乐，《万年欢》与元代佚名《湖海新闻夷坚续志》后集卷二《神明门》中记载同，[③] 由此知《万年欢》应是供盏规定性用乐。作为供盏仪式中用乐曲目，应该包含多个乐曲曲牌，乐人可以在规定性曲牌内自由选择。

---

① 郭威、王丹丹采访。

② 郭威、王丹丹采访记录，未刊稿。

③ 元代佚名《湖海新闻夷坚续志》后集卷二《神明门》记录有这样一件事，元代奉高县东岳庙会祭祀东岳神，乐人没有按照仪式规定用乐而被东岳神治罪，其中讲道："旧例酌献，第四盏例是乐奏《万年欢》。至元戊寅，乐人万寿心思是年荒歉，既无人主事，又无祗待，遂只奏商调小曲。"

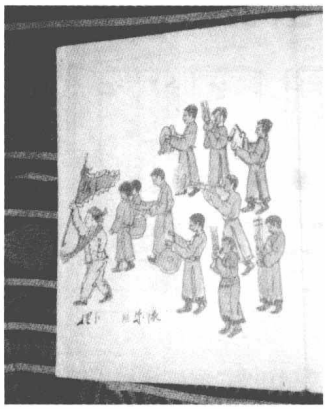
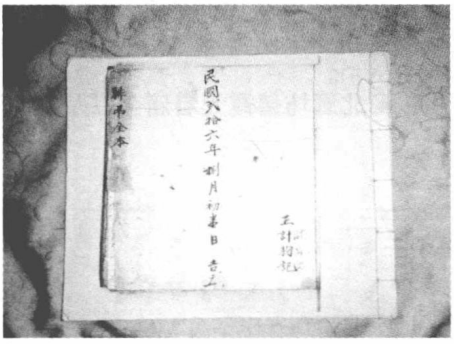


图4-2：碧霞宫迎神卤簿图（郭威摄）

参神环节的仪式用乐是固定的，山西潞城各地赛会均有一致性，所用曲目乃仪式规定用乐。每一个相应仪式完成之后均有神前献曲的环节。通过几年的考察综合来看，献曲部分用乐同样是由乐户群体担任，然其用乐与参神、行路等环节用乐不同，这部分用乐没有具体的定制，从乐人的演奏基本上是一些戏曲曲牌，以及当地的小曲，如《闹瑞阳》《拥军秧歌》等。由此我们推知，作为献曲所用乐曲应该是乐户根据平时熟练掌握之乐曲随意吹奏，也可加入一些仪式规定性用乐。当天仪式完成之后，晚上在大戏台上均有献戏的环节，这部分的演出以戏曲演出为主，剧目不固定，大多为当地流行戏曲曲种。请神、迎神、送神等环节的道路用乐，与仪式各环节用乐相同，乐队组合形式乃鼓吹乐，主要是《劝金杯》《娃娃拜》《绿牡丹》《八地风》《小开门》《节节高》《备马牌》《小开门》《正二黄》《娃娃拜》《八板》等。

杜同海师傅提供的民国期间用于赛会的乐谱抄本（如下图），其中内含曲目有《迎仙客》《水罗英》《傍妆台》《普天乐》《一枝花》《朝天子》《水仙子》《花堂排酒》《寿仙乐》《山坡羊》《托骨令》《小楼》《汉中山》《元门古》《小桃红》《扬州伴妆台》《正习（字）伴妆台》《出字伴妆台》《爱物》《到春来》《到冬来》《言猫猫》《八仙头句》《八仙贰句》《八仙三句》《八仙四句》《大赐福》《上场引：一句二句三句》《五拍戏》《上场引：一句二句三句四句五句》《走洪洞》《上场引》《赶脚》《姑嫂说》《上场引》《封相》《上场引》《下场》《罗叱令》《六凡》《别母》《上场一至八句》《五马》《主乌》《正板风如星》《反板风如星》《的六纸》《明福头》

《一条四》《三个节小群》《月儿高》《头句》《二句》《三句》《青天歌》等。



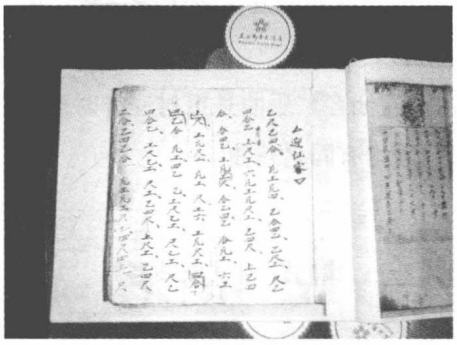


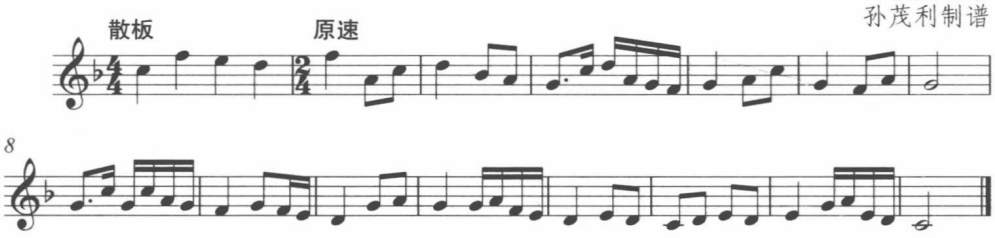
图4-3：贾村碧霞宫乐谱抄本，杜同海供谱（郭威摄）

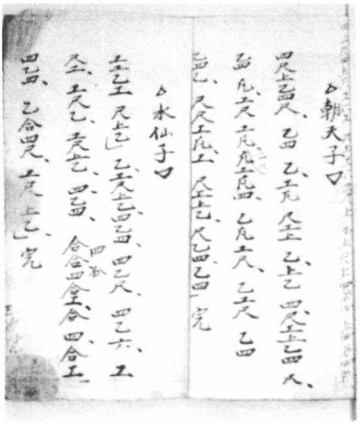
看来迎神赛会中仍在用的同名曲牌为《迎仙客》《朝天子》。这两首乃迎神时所奏曲目。其工尺谱与五线谱对照如下：

谱例4-8

朝　天　子

周晓爽译谱
孙茂利制谱

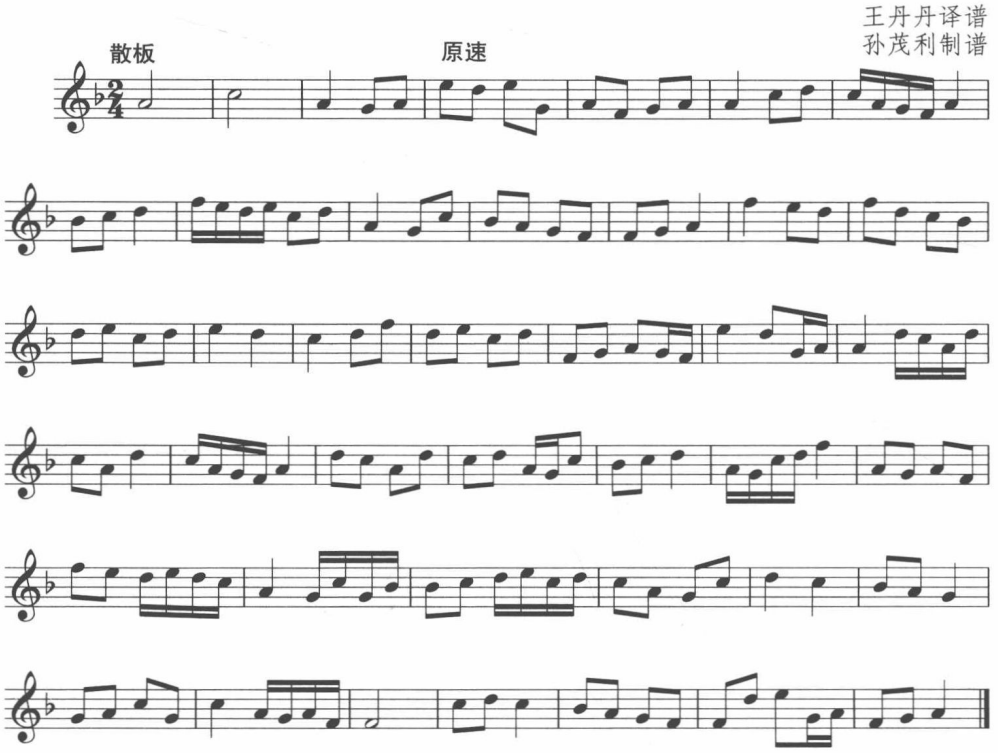




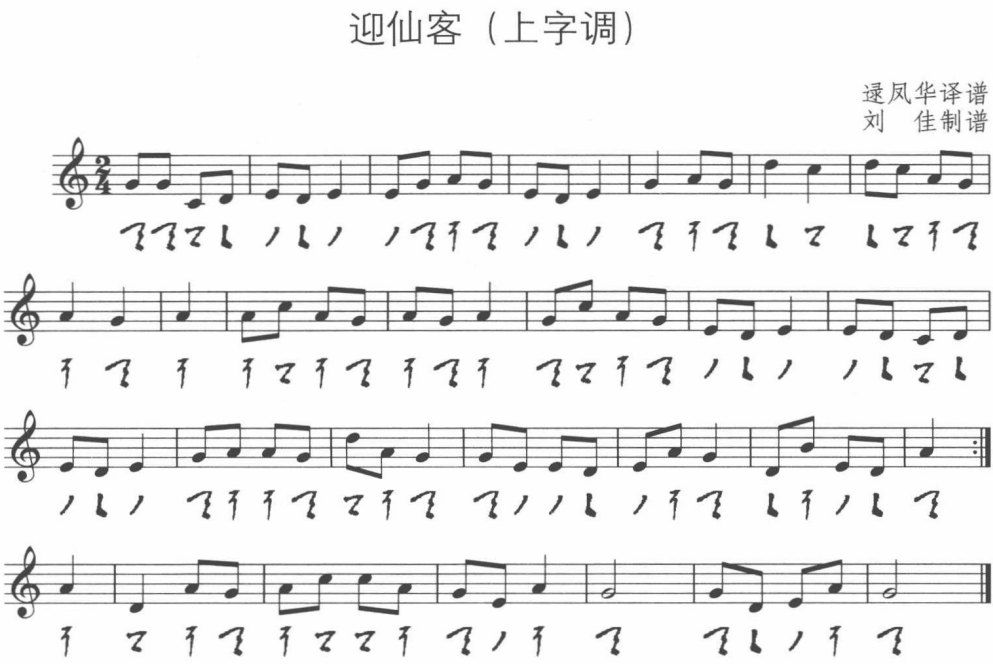
通过比对可知上述《朝天子》与《岱庙藏谱》内的《朝天子》，以及《律吕正义后编》内藏谱旋律骨干音一致，应为同一首乐曲。目前民间演奏之《朝天子》与之基本相同。

《迎仙客》乐曲是贾村迎神时规定性用乐，河北廊坊碧霞元君庙会以及泰山岱庙藏谱均有同名乐曲。

谱例4-9：贾村藏谱《迎仙客》



谱例4-10：岱庙藏谱《迎仙客》



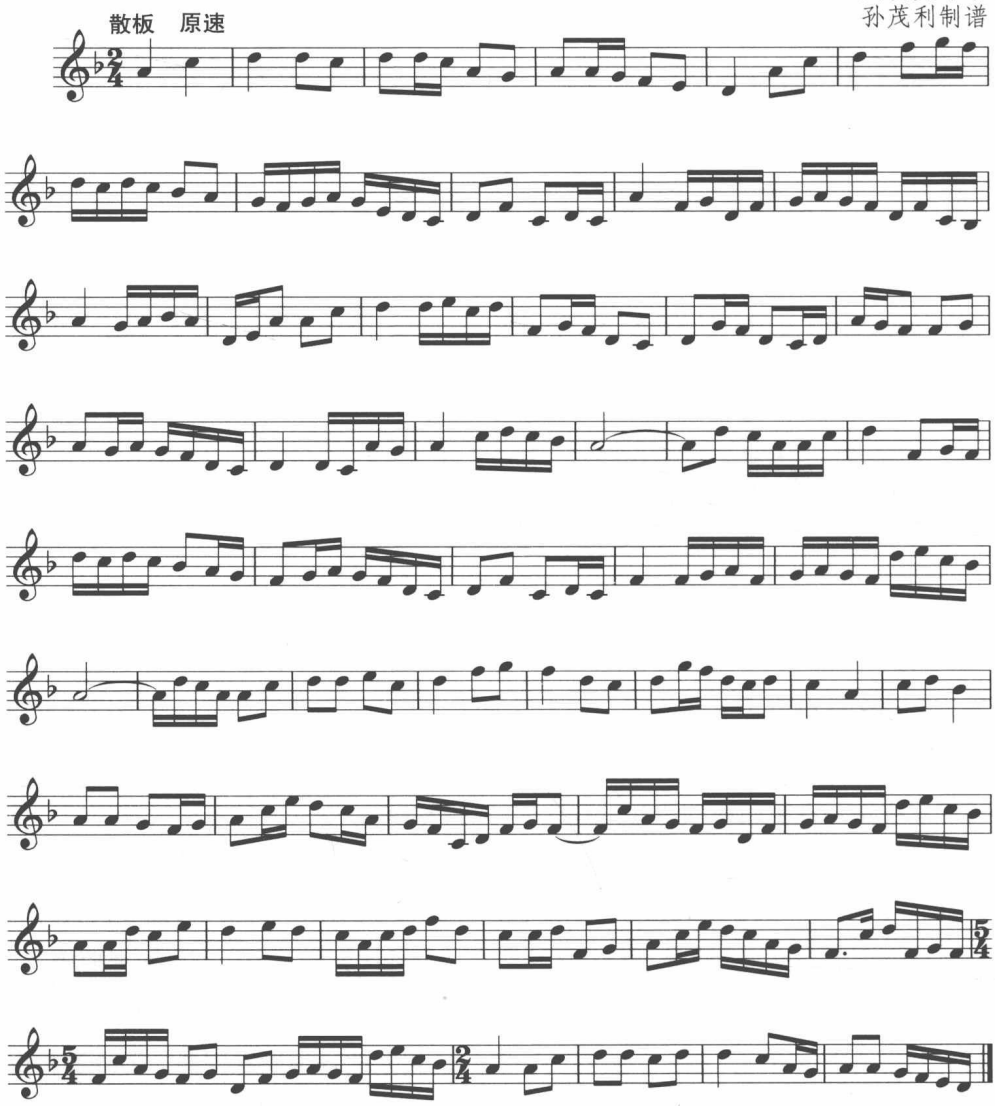
贾村藏谱内《迎仙客》为七声音阶，岱谱《迎仙客》为五声音阶，两首为完全不同的乐曲，不仅是这两地的《迎仙客》为同名异曲，我们在相关的采访中也发现各地会社谱本中《迎仙客》都不尽相同。然其均为迎神环节、迎神出庙近庙等环节固定仪式用乐。因此笔者认为《迎仙客》乃迎接神祇出入等仪式固定环节之固定用乐，各地《迎仙客》均存在同名异曲现象，因此迎仙客应该是指迎接神祇之用乐的意义，不是乐曲之固定乐曲名称，任何用于此环节的乐曲都称之为《迎仙客》乐曲。至于乐人选择哪首乐曲作为此环节的用乐，乐人可以在仪式规定性曲目内自由选择，这也是为什么各地同名《迎仙客》为不同乐曲的主要原因。

迎神沿路所奏曲目比较多，有《八板》《节节高》《八地风》《小开门》等。相同用乐岱谱中也有《八板》《小开门》。各地所用乐曲均为同源同曲。另外贾村谱本中诸如《山坡羊》《小桃红》《普天乐》等各地均有同名乐曲。

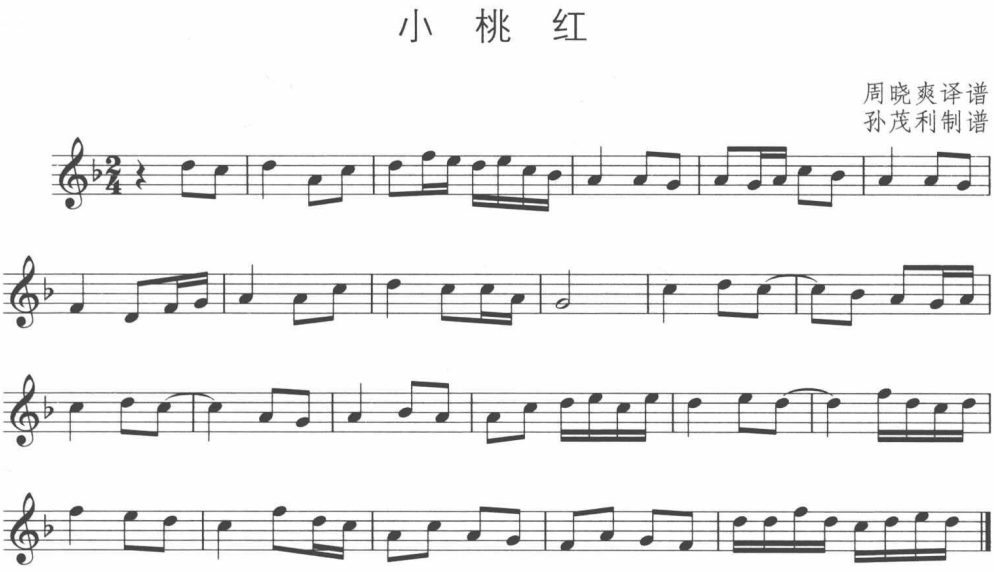
谱例4-11

山　坡　羊

周晓爽译谱
孙茂利制谱



谱例4-12



通过上述乐曲之比较可以看出，各地所存谱本其乐曲曲牌均有很多同名现象，且很多同名曲牌乃同源乐曲。且各地所奉养神灵主祭仪式均有一致性。通过对贾村赛会仪式及用乐的分析梳理，我们也可以推知，各地音乐会存谱以及岱谱中所包含乐谱，有相当多成分应为仪式中固定用乐，藏谱中相当多的戏曲曲牌、吹歌等多为仪式过程中献戏所用曲牌，还有相当一部分乐曲应为迎神卤簿用乐。可以肯定的是，作为小祀固定仪式之用乐，承担奏乐的官属乐人必然选择国家仪式用乐之特定的曲目，否则就会被视为不合礼制。明清的典章制度中，之所以没有具体列出小祀仪式用乐具体之曲牌，是因为各地官属乐人所掌握的国家规定性礼仪用乐，其乐曲曲目都具有相同相通性，正因为是通识性的东西，因此不用也无需特意说明。

第二节　国家礼仪用乐多种音声技艺形式丰富性辨析

一、戏曲曲牌的意义

《中国民族民间器乐曲集成》各省卷中都有一批相同曲牌存在，另外在全国各地音乐类非遗班社和会社中所使用的乐曲以及所留存的谱本中，曲牌也有很多同名现象。诸如河北音乐会乐谱、岱庙藏谱，以及河南郑王会乐谱中所包含的乐曲曲牌，与明清礼仪用乐比较，其中有很多同名乐曲，如与《大清史稿》中的礼仪乐曲重名的乐曲有《朝天子》《清江引》《天下乐》《迎仙客》《万年欢》《太平令》《撼动山》《将军令》等。与《明史·乐志》中的礼仪同名的乐曲有《朝天子》《万年欢》《天下乐》《香花会》《滚绣球》《豆叶黄》《清江引》《沽美酒》《刮地风》等。如果将上述谱本中所包含的乐曲进行分类，其所涵盖的音乐品种中戏曲曲牌占有一定的分量，并且包括多种戏曲形式，具体如下：

明清时期京剧、昆曲等戏曲中曲牌有【貂蝉拜月】【靠凡柳戏】【武三思斩妖】【代柳戏】【驻云飞】【急三枪】【皂罗袍】。晋剧音乐曲牌有【水龙吟】【柳青娘】【到春来】【哭皇天】【西楼托梦】【妻上夫坟】。柳子戏中常用曲牌有【黄莺儿】【山坡羊】【锁南枝】【耍孩儿】【驻云飞】。①

上述曲牌在一定的时段，既属于民间俗曲，又是各种戏曲声腔的唱腔曲牌。从魏良辅改良昆曲可以看出，其本身就是在吸收了其他曲牌的优点之后而做的改良，应该是先有曲牌而后被吸收应用到各种戏曲声腔中去。因此有些牌子在民间俗曲中应用也在戏曲中应用，在发展的过程中进入到国家礼仪用乐的行列，它们之间是一个不断吸收转化的过程。与大祀用乐只用六代乐舞这种专创的乐曲不同，相当多的礼仪乐曲其本身就是礼俗兼用的曲牌，只是根据其用乐的场合及性质，来区分其是礼乐还是俗乐，乐曲本身没有礼俗之分。我们看到岱谱中好多乐曲是属于明清俗曲的范畴，乐曲被文人乐人创制出来，最初只是小范围的传播，而后慢慢扩大，随着其影响越来越大逐渐进入到官方的礼仪用乐当中，并作为范式保留下来。我们看到的“永乐钦赐寺庙歌曲”的意义，其本身就是将社会上流行的乐曲颁发到各个寺庙准许使用，使其用于多种寺庙道观合法化，从而使这些乐曲的性质也发生了变化。

---

① 参见逯凤华《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院2008届硕士毕业论文。

乐曲本身是没有宗教色彩的乐曲曲牌，因为钦赐钦颁以及用乐场合的变化，而被披上了不同的外衣。项阳、张咏春曾在其文章中举例论述了明清两代礼仪用乐的承继关系，并且说明了明代王府以及地方官府与中央礼仪用乐的上下相通性。① 那么何以这么多戏曲曲牌得以进入到官方的用乐系统中？

岱庙藏谱抄本最早为同治时期，最晚是民国，历史上明清时期戏曲乃俗乐领域主流的音声技艺形式，明清时期戏曲演出乃国家礼仪用乐之必须，如《清实录》高宗皇帝实录载：

> 一、和声署乐章，沿袭明制，仍用戏曲，殊属非体，应令该馆撰拟。凡大祀、中祀各典礼，有导引之乐。及春秋二季各小祀、诸色筵宴、进吻、祭门等项，例应作乐者，即令撰定乐章。惟城隍庙、贤良祠等祀，不便设悬登歌。并救护日月，只伐鼓鸣金，不宜作乐。应如所奏。至銮仪卫、礼部、堂官上任，封开印信，作乐之处，与各衙门既不画一，应停。一、春秋三九月，赴掌仪司演乐一次。着为例。其演乐时，派出总领乐部大臣考验。以上各款，统候交与该馆次第办理。从之。②

明清国家大祀中祀之祭均有导迎乐，作为小祀之春秋之祭也有相应的规定性乐章。城隍还有诸贤良祠等祠乃属群祀，不设乐悬登歌。由上面也可以看出，作为地方官员上任、銮仪卫均有卤簿用乐，且各衙门之用乐相同一致，“不画一”者停用，由此显现卤簿用乐自上而下之相同相通。明初和声署所承应之乐章，有相当部分乃戏曲的成分，直到清初和声属所承之戏曲乐章仍在沿用。也即明清时期国家祭祀中仪式为用，戏曲是为规定性用乐。清代雍正禁乐籍后改教坊司为和声署，由此和声署承应国家中祀、群祀之用乐。既然戏曲是和声署所承应之规定性用乐，因此明清时期戏曲乃国家祭祀仪式中用乐之必然。历史上官祀神庙多有戏台搭建，用于戏曲演出，目前各种神庙内存留的古戏台也很多见，如山西潞城贾村古戏台、山东泰山关帝庙内古戏台、山西蒲县东岳庙古戏台等。上述的种种现

① 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，第33—42页。
② 《清高宗皇帝实录》卷一六八，文渊阁《四库全书》本。

象充分说明了戏曲作为国家祭礼用乐的普遍性。

戏曲的演出需要大量的人员配备，乐籍制度存续期，级别不同，所配备的乐人也不尽相同。高级别官府女性乐人相对较多，低级别官府只有吹鼓手。国家祭祀之中祀、小祀，上自宫廷下到地方官府一致性存在，明清时期戏曲演出乃国家祭祀中规定性用乐，因此本来在高级别官府中属于戏曲演出中有唱腔的曲牌，在下到地方官府和低级别的官府中后，由于其女性乐人的限制，只能用乐器代替，只吹不唱。乐籍制度解体后由于体制改变，既往官属乐人以社会民众服务为主，“乐籍制度解体也并非全部都是各自为阵的样态，毕竟戏曲在乐籍解体之后依旧是俗乐领域‘第一品牌’，无论宫廷、王府、各级官府官员还是平民百姓都对这种音声形态喜爱有加。在这种意义上，有声望的戏曲班社流动性更强，他们冲州撞府到处展演，名角儿及其拿手剧目更是受到社会包括戏曲行业中自身的追捧。加之官府征调展演（诸如乾隆庆寿调各地戏班进京等等），如此使戏曲达到新的高峰”。[①] 礼制仪式转化为民间礼俗，礼制仪式用乐既而转变为礼俗场合用乐，作为普通百姓对神灵的音声供养，戏曲这种音声技艺形式被承继，由此使得礼俗场合用乐戏曲的存在。

制度的转变导致其供养方式的变化，之前作为地方官府管养的这群乐人，由官养变为民养，供养方式的变化使得这些官鼓手既服务于官方又面向群众，因此使得其承载的乐曲礼俗兼备，既承载礼乐也承载俗乐。礼俗用乐的承载者乃同一群人承担不同的用乐形式，官鼓手既承载礼乐也承载俗乐，在这个意义上有些东西为礼乐所用，有些乃俗乐用之。封建制度解体以后国家礼制转化为民间礼俗，这些乐人群体转变为只服务于民间，在一些用乐场合，除了有严格规定的特殊仪式，环节有严格的用乐限制外，其他的用乐场合艺人们则会各取所长，尽量展示自己拿手的乐曲。除了之前属于全国通用的乐曲以外，不同的地区乐人们有选择地加入一些地方曲调、民间小曲或者是当下老百姓中流行的乐曲以迎合听众，一方面是为了活跃气氛，另一方面也是一种变相的宣传，以提高本班社在老百姓中的影响力，给自己寻求更多的雇主。我们在河北、山东、山西等地田野采风中也发现，在同一地区、同一祭祀对象不同时期的祭祀中，用乐均存在仪式及用乐的

① 项阳：《雍乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》，《戏曲艺术》2013年第1期，第25页。

相同性，然每次的仪式用乐又有差异性。一致性是源于国家礼制用乐的下移，差异性是乐人与受众的主体选择。这也是当下我们看到的，各地方不同班社所演奏的乐曲中，相当多的乐曲有一致性而又有乐曲差异性的主要原因。

当下我们看到，在不同的庙会中，对着庙门戏台之上的演戏，其剧种大都是本地的地方戏成分占主流，如天津天后宫演出剧目多为天津快板、河北梆子等，河北廊坊碧霞娘娘庙会演出则是河北梆子剧团等。由于受众不同及地方差异，存在剧种及乐曲选择的差异，当然这种差异的产生自古就有，只是早期不那么明显，国家礼制转化为民间礼俗以后，这种差异性慢慢扩大。戏曲演出作为神灵祭祀之多种音声供养形式之一，体现的是百姓实现对神灵供奉的一种方式。

二、“吹歌”的意义

除上述所包含的多种戏曲曲种之外，岱谱中相当一部分乐谱后面有标注“唱”的字样，《玉音仙范——小管子卷四》中一首名为《锁南枝》的乐曲，其乐谱内就含有很多“唱”的字样，如下图所示：

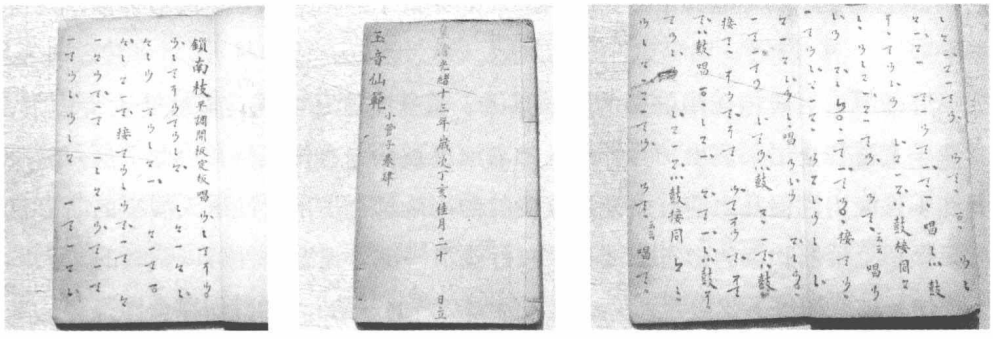


图4–4 《锁南枝》乐谱

谱本上明确标示其为“小管子”，因此此谱本应该是以小管子为主奏乐曲的谱本，应为器乐演奏曲牌，此处之“唱”应该是为声乐曲之器乐化之前的标示遗留。类似的谱本以及乐曲还有《靠凡清吹》《云锣清吹后节》《上字调清吹》《凡四调清吹战板》《打枣歌》《采茶歌》《朝阳歌》《闹五更》《下江南》《哭长城》《南瓜蔓》《刮地风》《狮子令》《甘州歌》《哭五更》。

上述有标注“唱”的乐曲，应该是为“吹歌”的样态。所谓吹歌就是声乐曲

的器乐化，仅用器乐演奏。岱庙藏谱内以及音乐会所藏谱本中，好多乐曲都是属于吹歌的类型。如《靠凡清吹》《云锣清吹后节》《上字调清吹》《凡四调清吹战板》《打枣歌》《采茶歌》《朝阳歌》《闹五更》《下江南》《刮地风》《甘州歌》《哭五更》等，这几首乐曲仅从字面上来看是某某清吹，清吹的意思是只是吹，那么这之前肯定是有演唱的，在此处只是用吹不带唱腔。如《打枣歌》《采茶歌》《朝阳歌》等，从字面上看其本身就是歌曲。

声与乐分离的现象及成因：此处声指歌唱，乐指器乐伴奏。声乐曲与声乐曲的器乐伴奏，分工不同，侧重不同。如歌者只关注歌词唱腔，负责器乐伴奏的人则更注重乐曲。因此长时间下去就有分离的现象即“歌、曲分离”。首先是源于分工不同而产生选择不同，演唱和器乐伴奏是分开的，唱的只管唱，伴奏的只管伴奏，虽然二者共同存在于一个场景当中，但是二者的分工不同，吹歌的意义正是由于分工的原因，在长期的流传过程当中，只保存了器乐的演奏，而声乐部分没有保存下来。其次是用乐性质决定了只保留了器乐部分，在礼仪用乐以及礼俗用乐中，仪式及仪式决定了只用乐队而不用人唱，声乐的部分被弱化，器乐的部分被彰显，在长期流传过程中原来有唱有乐器伴奏的形式只保留了器乐的部分，而这种形式延留了下来。

清以前，一般担任唱的多为女性乐人，雍正饬禁乐籍与乾隆强化女伶之禁，女性乐人被禁止出来演出。女性乐人参与演出被认为有伤风俗，由此在这一时段女性乐人淡出，但凡之前有女性乐人参与的用乐场合，由女性乐人演唱的曲目或者只保留了乐器吹奏的形态，或者“只好选取一部分嗓音条件可以调教的艺人以行模仿，也就形成了我们看到的戏曲之男唱女声的现象”。[①] 我们在全国很多地方看到鼓吹乐中有“咔戏”这一演奏技巧，就是用不同的唢呐，采用不同的演奏方式，模仿不同的人声演唱形式。这里不同的唢呐、不同方法的演奏代表了不同的人声角色，乐器模拟人声演奏，更是声乐曲器乐化的现实写照。

乐籍群体承载中国音乐文化的两条主导脉络：礼乐与俗乐。礼俗用乐的承载者乃同一群人，这群人即承担礼乐又承担俗乐的演奏，除了特定仪式特定乐器，在一些次要的仪式中就有可能把俗乐的成分加进来。同时作为对所奉神灵的祭

① 项阳：《雍乾禁乐籍与女伶：中国戏曲发展的分水岭》，第22页。

祀、奉献，其用乐更为多样性，各种音声技艺形式都可以拿来为用。作为鼓吹乐担当的献戏，原来有唱的乐曲在这里只用器乐演奏也在情理之中，这也正是“吹歌”“吹戏”的意义所在。

三、佛道教乐曲曲牌相通一致性分析

当下存留乐谱，其中相当多的乐曲不仅是礼俗兼用，而且很多乐曲诸如《送三宝》《五声佛》《五供养》《迎仙客》《五圣佛》《三献香》《拾供养》《迎仙客》《请三宝》《举香赞》《清江引》等乃佛道教之共用。诸如五台山佛教音乐曲谱中所包含的乐曲，青庙音乐有《寄生草》《三皈赞》《五声佛》；黄庙曲调、令调有《挂金索》《望江南》《五供养》《浪淘沙》《一定金》《豆芽黄》《炉香赞》《三皈依》；小曲有《万年花》《月儿高》《水龙吟》《虞美人》《银纽丝》《粉红莲》《茉莉花》《梳妆台》《跌落金钱》《干枝梅》《八板》《爬山虎》《采茶歌》《山坡羊》《如意歌》。

如此多的礼俗乐曲是如何进入到神庙系统的？笔者曾在硕士论文中进行了辨析，认为明代宫廷出于吉礼用乐的神圣性，摒弃了乐籍贱民在宫廷吉礼中奏乐，用乐改为齐民、羽流参与吉礼，这就是成立神乐观的道理。永乐皇帝还御制了《大明玄教乐章》，其中就有《青天歌》《迎仙客》《步步高》《醉仙喜》《天下乐》等曲子，从这些曲牌来看很可能是乐工们将得到的这些乐曲用于《玄教乐章》之中，然后御批而颁布。如此上行下效，地方上的道士在斋醮科仪中干脆就把社会上的主流乐曲拿来所用。“我们看到，无论是在‘泰山、崂山、武当山、茅山以及京城的白云观等道教宫观都是这种样态。诸如《清江引》《大开门》《小开门》《四合四》有相当数量的道士在经忏中也将这种乐曲拿来所用，只不过社会上的乐曲太多，道士们也不能遍及，这就有各地道观的主动选择问题’。”① 明代不仅是对道教乐曲的御赐钦颁，对佛教也是如此，永乐皇帝将当时世俗以及国家礼仪中通用曲牌颁给佛教寺院，填上新词用于礼佛，也就是《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，由此使得国家、道教、佛教、民间等几个不同性质的用乐，在某些用乐层面上具有一致性，当然明代吉礼之中祀一部分和全部小祀乐用教坊司乃主流。同时作为仪式场合用乐之“音声供养”，作为对神灵的祭祀、奉献之用乐，

① 项阳、张国震：《白洋淀上的一颗民间音乐明珠：圈头村“音乐圣会”》，北京：中央音乐学院出版社，2013年。

多种音声记忆形式都可以参与其中，其乐曲选择具有更大的空间，这也是神庙系统用乐丰富性的一个重要原因。

四、同一乐曲不同用途的风格差异

由上面所列的乐曲以及当下的田野考察发现，很多乐曲同时用在不同的场合。有不同的用乐形式，换句话说就是同一乐曲曲牌对应不同的礼制仪式及礼俗兼用的样态。可是我们也发现，虽然是同一乐曲曲调完全相同或者大致相同，但是有些却风格差异很大。比如同一乐曲用于世俗中，乐曲往往被乐人们进行丰富的加花变奏，为了炫技及吸引听众，在演奏速度上尽量加快，此时的音乐风格听起来是欢快热闹。同一乐曲用于礼乐，还是原来的曲调，虽然乐曲也会有加花变奏，但是绝对不会像在俗乐中娱乐大众那般花哨，速度则更均匀流畅。同一首乐曲用于佛教、道教，加花变奏的部分基本不用，仅保留乐曲的骨干音，由于其速度及节奏时值的放慢，听起来却显得庄严肃穆。在一定意义上说礼俗用乐没有严格的限制，同一首乐曲既可以在礼乐中用又可以用于俗乐，将世俗音乐钦赐寺庙以后又可以在寺庙中演奏，只是在不同的场合或不同的礼制仪式中同一乐曲体现出风格差异。乐曲本无礼俗宗教高低贵贱之分，只是人们根据自己的理解赋予了乐曲不同的内涵，由此而体现出同一乐曲或者不同乐曲用乐场合及乐曲风格的差异。

小　结

明清时期，祭祀分为大、中、小祀，东岳庙祭祀被划为小祀，属于通祀、群祀的范畴，县以上的地方官府都要对其进行祭祀。对小祀用乐也有相关规定，一般有乐用教坊司，也就是鼓吹乐的类型。明清小祀虽然没有明确规定具体的仪轨，但据研究来看各地仪式具有相同性，三献礼、三献三奏是为定制。

国家礼制仪式场合用乐，以多种音声技艺形式丰富性为用，仪式中固化为用乐体现了整体的一致性。仪式场合用乐主要包含道路仪仗用乐以及“献戏”之音声供养。作为音声供养用乐，在乐曲的选择上更加灵活多变，多种音声技艺形式

都可以拿来为用。作为仪式中固化为用的乐，由于官方的制度规定性以及国家礼仪用乐与相关用乐的吸收融合，也体现出其用乐之丰富性。明清小祀虽然没有规定具体用乐的乐曲名称，但由于地方官府中供养着一批官属乐人，负责在岁时年节、道路警言等场合的执事用乐，这部分人承载了地方官府小祀祭祀中的用乐演奏。自唐始，官属乐人采用轮值轮训制度，州府县衙的乐人都要到宫中学习，从而使宫廷到地方官府在用乐上保持相当的一致性，正是由于这种制度的存在，从唐朝开始一直到清代，地方官府所掌握的乐曲与宫廷有相当的一致性。[①] 也由于这种一致性，因此各地方官府祭祀时使用的乐曲也是一致的，才使得明清时期在小祀的祭祀用乐上，只是规定了其用乐类型，而没有列出具体的乐曲名称。换句话说就是，小祀用乐与地方官府中官属乐人所掌握的乐曲，以及全国上下相同、相通性的礼仪乐曲是一致的。

① 项阳：《轮值轮训制——中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001第2期，第11—20页。

第五章　东岳庙民间祭祀及用乐

泰山神东岳大帝起初仅仅是山岳之神，后来由于泰山阴阳交替万物之始的观念不断衍化深入，泰山神的司职也不断地扩大，其不仅主生而且主死。泰山信仰被道教吸纳，其掌生死的职能也被一并吸收，在道教的宣扬下，泰山主掌生死的观念慢慢地深入人心，泰山神成为冥界的主神。佛教传入中国后，对道教也产生了一定的影响，佛教地狱之说被道教融合，泰山东岳庙吸收了佛教地狱说，并有了地狱七十二司、七十三司等设置。正是由于国家的信仰、佛道教的宣扬，泰山神信仰不断扩大。

东岳泰山神发展到后来，在人们心目中可谓是无所不能，包括祈雨、升官发财、治病救疾。单从官方来看，其崇祀是因为其是万物之始，皇帝受命以代之，对其供奉崇拜主要是想捍卫其统治的合法性和不可侵犯性。当然作为官方扩大化的这一层面，普通民众是不怎么关心的。谁当皇帝、谁来掌管天下，江山社稷的事对于普通老百姓来说与他们关系不大。但泰山神掌管阴间事，人死后都得由他来管理，这是每个人都必须面对的事，这一点无论是皇帝、官员、普通老百姓都要面对的，也是他们共同关心的事。另外掌管风雨、人间祸福、疾病也与老百姓的日常生活息息相关；“不孝有三，无后为大”，传宗接代在传统社会尤为重要，作为泰山神女性形象化身的碧霞元君在祛病求子上有其突出的功能，因此普通百姓也要对其进行祭祀。百姓对泰山神的祭祀供奉，民间自有一套体系与之相适应。

第一节　东岳庙会

唐以前关于民间泰山神信仰的记载很少见到，笔者认为没有记载并不代表普通百姓没有对其信仰和供奉。心里的默拜、年节在家里的烧香祭拜，初一、十五

庙里的祭拜供奉都是实现对神灵祭祀的一种方式。宋代，供奉五岳神的五岳观建成后，成为皇家与士庶的重要宗教与社会活动场所。并且在建观开始就明确规定，五岳观并非仅为国家专用，在特定时间内，也允许百姓参与朝拜。“御书殿额，自正阳门设仪仗、僧道威仪，教坊作乐，迎导赴观。又许士庶烧香三日，赐文武百官假一日。”① 祥符九年（1016）二月，“令会灵观每朔望三七、正、至、寒食、上巳、三元，许士庶焚芗，着为定式”，即每月的初一、十五，每月初七、十七、二十七，每年正月初一、夏至、冬至、寒食节、上巳节、三元节（正月十五、七月十五、十月十五），允许士庶至会灵观焚香朝拜。上述时间，加起来有六十天左右，贯穿于一年之中。②

官方主持的东岳庙祭祀场所已允许普通百姓参与。普通老百姓不可能也不允许直接参与到帝王及官方祭祀的主祭仪式上，当然老百姓也不会因为其不被允许参与官方的祭祀而不对其进行供奉，他们会找寻一种合适的方法，既能得到官方的认可，又能达到对所信奉神灵祭祀供养的目的。四望日到庙里烧香摆放贡品这是普通老百姓实现对其祭祀供奉的一种方式，当然这是被官方所许可的。

在官方举办祭祀仪式的同时，普通老百姓会在主祭仪式之外，用自己的方式参与到对神灵的祭祀中。宋代具有完整意义的泰山庙会已经发展成熟，北宋时期东岳庙正会日期为三月二十八，地点在岱庙内，并成为定制。③ 庙会祭祀是其主要目的，庙会的主办方为官方，因此其主要祭祀仪式都是由官方主持，即所谓地方官府祭祀。不仅官方有相应的祭祀，普通百姓也有自己的祭祀方式，庙会是民间参与官方祭祀的最好的契合点。

一、庙会

庙会是以信仰为依托，主要体现祈福保安的大型集会，一般围绕庙宇举办。在庙会发展的过程中，逐渐形成了以祭祀为主体，集娱乐、物资交流于一体的综合场所。因此历史上庙会又称为“庙市”或者“节场”。各种不同的庙会大都有一个主要神灵为祭祀对象，庙会体系下的神灵乃国家祭祀体系内神灵，或者是国家

① 徐松：《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年，第475页。
② 刘兴顺：《道教五岳神与国家祭祀五岳神的首次完整交融——以北宋五岳观为中心》，第25—29页。
③ 周郢：《泰山东岳庙会新考》，《泰山学院学报》2011第2期，第1—8页。

承认的合法神祇，以及民间信仰所形成崇拜的庙宇，诸如大理府所祀福邦庙、福民庙、应国安邦庙、昭应育物庙、三灵庙、安龙庙、温公祠、忠勇祠、三正祠、三德祠，三堂庙等。与此性质类似的庙宇各地方志官祀神祇中多有记载，且具有区域性。庙会是国家制度下的祭祀与群体性诉求及个体性诉求相结合的产物，是国家礼制与民间礼俗的完美结合。

民间对于神灵的祭祀方式可谓是丰富多彩，“庙会”是实现老百姓参与到官方主办的泰山神祭祀活动最好的媒介。庙会几乎包含了民间对泰山神祭祀的一切形式，更是体现民间泰山神祭祀丰富性的最好平台。庙会这种祭祀平台，在传统社会中具有官方和民间的双重意义，除了岁时年节庙里烧香祭拜以及信众自己家中的祭拜，民间参与官方神灵祭祀的最佳方式便是在官方主办的祭祀场域内，在官方的保护与认可下，既体现出民间对官方的拥护支持，同时实现自身对于神灵的献祭。庙会”这种形式，是民间参与官方神灵祭祀的最好场所。

泰山东岳庙会是以泰山信仰为依托，以庆贺泰山神圣诞为主要内容，并围绕这一祭祀活动而展开的集商贸、娱乐等为一体的群体活动。关于东岳庙会的起始，相关学者的研究认为，唐代在泰山举行的，庆贺岱岳观造成神像的斋醮活动，是泰山东岳庙会的萌芽，① 但也有学者认为唐代的岱岳观成立时的斋醮活动，从其内容及规模上都不足以称其为庙会。② 袁爱国认为唐代岱岳观成立建醮是庙会的起始，刘雷明则认为建醮只是引发的开端，并且没有形成一定的规模和规制，不能作为庙会的初始，他认为宋代才是东岳庙会的真正开端。唐代，岱岳观斋醮活动不断，善男信女云集，由此逐渐形成泰山庙会。“不过值得注意的是，岱岳观造成神像不太可能年年都庆贺一番，因此唐代的泰山庙会应是随斋醮活动而成会，也就是说唐代泰山庙会尚无定制，庙会的规模也不会太大。只是到了宋代，把庆贺东岳大帝的诞辰（三月二十八日）作为泰山庙会的主要内容，明代又增加了庆贺碧霞元君诞辰（四月十八日）的活动，这样就大体界定了一年一度的泰山庙会的会期时间。”③

尽管对于东岳庙会的具体起始大家存在争议，然学界普遍认同北宋时期东岳

① 袁爱国：《泰山东岳庙会考识》，《民俗研究》1988年第4期，第30—34页。
② 刘雷明：《近代泰山东岳庙会研究》，河北大学2008届博士学位论文。
③ 中华五千年—地方庙会—泰山东岳庙会。（http：//www.zh5000.com）

庙会成为定制。[1] 但不可否认的是，五岳观的成立，皇帝下令斋醮祭祀，普通百姓可以进观烧香祭拜，此举动可谓是国家明文规定，允许普通百姓参与到官方举办的泰山神祭祀活动中，自此普通老百姓可以名正言顺地对所崇奉的泰山神祭祀。自宋代始东岳庙会专为庆祝泰山神诞辰，宋真宗时将庙会时间定为农历的三月二十八，由此在内容与时间上形成定例，并得以延续。[2] 明代碧霞元君信仰一度高过泰山神，因此明清时期增加了对碧霞元君的奉祀。查阅明清时段的地方志发现，这一时期，由官方主办的东岳庙也遍布全国各地，南北方均有一致性。封建制度解体国家礼制转化为民间礼俗，每年的三月二十八日庆贺泰山神圣诞的东岳庙会成为一种民间习俗。是日，全国各地的东岳庙都会启会庆贺。如《搜神记》中提到东岳大帝的诞辰是“三月二十八日生”，[3] 其日称之为“圣诞”。[4]

“宋真宗封禅泰山时，定东岳大帝的生日为三月二十八日（如《水浒传》第七十三回讲“三月二十八日，天齐圣帝降诞之辰”），并决定年年庆贺，因而也就使泰山庙会形成了定制，并且这一制度延至后世。”[5]

元曲记载这天的庙会情形：“今日是三月二十八日，乃东岳天齐大生仁圣帝圣诞之辰……端的是人稠物穰，社火喧哗。”[6]

明清时期这一制度仍然盛行，明陆容的《菽园杂记》卷七引许彬《重修嵩里山祠记》曰：“每年三月二十八日，属东岳帝君诞辰，天下之人不远数千百里，各有香帛牲牢来献。”[7] 明刘侗的《帝京景物略》讲道，帝京之东岳庙，每年三月二十八日东岳大帝圣诞，“倾城驱齐化门，鼓乐旗幢为祝，观者夹路”；“都人陈鼓乐、旗帜、楼阁彩亭，守仁圣帝游”。明沈榜的《宛署杂记》也有对帝京东岳天齐庙的描绘，说：“规制宏广，神像华丽……三月二十八日，俗呼为降生之辰，设有国醮，费几百金。民间每年各随其地预集近邻为香会……是日行者塞路、呼佛声振地，甚有一步一拜者，曰拜香庙。”[8] 清代，清人唐仲冕在《岱览·岱庙》中记

① 有关东岳庙会研究的学者都有相同认识，如袁爱国、周郢、刘雷明、刘慧等。
② 袁爱国：《泰山东岳庙会考识》，第30—34页。
③ 《搜神记》卷一，《诸神圣诞日玉匣记等集目录·圣诞令节日期》。
④ ［明］田汝成：《西湖游览志余》卷二〇《熙朝乐事》。
⑤ 袁爱国：《泰山东岳庙会考识》，《民俗研究》1988年第4期，第30—34页。
⑥ 元曲《刘千病打独角牛》第三折。
⑦ ［明］陆容：《菽园杂记》卷七《重修嵩里山神祠记》。
⑧ ［明］沈榜：《宛署杂记》卷一七。刘雷明：《泰山庙会研究》，河北大学2008届硕士学位论文。

载："庙城宏敞，每年祈赛云集，布幕连肆，百剧杂陈，肩摩趾错者数月。旧传三月廿八日为岳帝诞辰，是日尤盛。"（三月）二十八日，为东岳天齐仁圣帝诞辰。在东岳帝殿，"祈恩还愿，终岁络绎，至诞日为尤盛"。

上述文献提到"天齐庙"指的就是东岳庙，是东岳庙在历史某一时段的称呼。如山西繁峙最晚建于明嘉靖年间的东岳庙，也称"天齐庙"。此庙在清代多次重修，庙中供奉"天齐大帝"为黄飞鸿，此庙于清康熙十八年（1679）重修，壁画为此次重修所绘。

壁画中绘有奏乐之"女子八音会，"壁画中所示奏乐人员全部为女性，乐器编制为鼓吹乐类型，乃世俗化的佛教用乐，与当地八音会音乐关系密切。[①] 八音会乃一种民间吹打乐形式，有鼓、锣、钹、旋、笙、箫、笛、管八种乐器，因此命名"八音会"，在山西多地都有流传。八音会平时主要担任婚嫁娶等的奏乐，同时迎神赛会时也参与献戏，既服务于官祀神庙，也用于世俗用乐。所使用乐曲有几十种，如《大十番》《小十番》《十样景》《节节高》《老花腔》《五花寿》《点点花》等，其中《大十番》《小十番》包含多首乐曲，很多乃礼仪之通用乐曲，如《万年欢》《耍孩儿》《醉太平》《扬州傍妆台》《迎仙客》《朝天子》《一枝花》《清鼓》《出字傍妆台》《山坡羊》《水龙岭》《大泣颜回》《醉太平》《五马》《红绣鞋》《董龙滚》《跌落金钱》《靠山红》《戏牡丹》《节节高》《大开门》《万年花》《小开门》《石榴花》《铛铛鼓》《八角鼓》《采花》等。

封建制度解体以后，国家礼制转化为民间礼俗，相应的礼制及用乐也被民间接衍，东岳庙会这种由官方发起的大型祭祀活动也被民间接衍下来，民国以后以民间礼俗的样态而存在的庙会各地均有。如民国十八年（1929）、二十年（1931），傅振伦先生两游泰山，所著《重游泰山记》中，对泰山庙会的记述：

> 时值夏历三月中旬，为泰山庙会之期，善男信女，远道而来朝山进香者，相望于途。妇女皆缠足，头梳长髻，衣裳博大，不着裙衫，腿带宽可四寸，多深红艳绿色，盖犹有数年前内地古装之遗风。捧香合手，喃喃不绝于口。至于男子朝山，则随僧道鼓吹而已。有手持直角三角形之黄旗者，其上大书"朝山

① 项阳、陶正刚：《中国音乐文物大系·山西卷》，郑州：大象出版社，2000年，第280—281页。

进香”四大字，右侧书“莱邑义峪庄”诸小字，是殆来自山东东部莱州者。山中居民，有出售香马纸课者，生意最盛。沿途乞丐甚多，逢人索物，并云：“千舍千有，万舍得福，步步升高，积德吧，掏钱吧，个人行好是个自的。”不予则不得前行。①

南北方东岳庙会时间上一致。如杭州“三月二十八日，俗传为东岳齐天圣帝生辰，杭州行宫凡五处”。这一天“士女答赛拈香，或奠献花果，或诵经上寿，或枷锁伏罪。钟鼓法音，嘈振竟曰，甚是热闹”。②

宋代皇帝下旨为方便普通百姓祭祀，允许东岳庙全国普建，到明清这一时段，全国各地县级以上地方官府大都有东岳庙的建制，东岳庙会也逐渐普及。封建制度解体，东岳庙会转化为民间礼俗，经久不衰直到今天。下表乃地方志中记载清至民国期间各地东岳庙会举办的时间以及祭祀内容，由于庙会的普遍性，地方志中记载数量相当多，因此笔者只是选取了其中的一小部分。

表5-1：地方志中记载各地东岳庙会③

庙会名称	庙会地点	庙会时间	形式	资料出处	省份
东岳圣会	合川县	三月中旬至二十八日	进香祠庙，演剧四日	《合川县志》（八十三卷。〔1921〕刻本）	西南地区
东岳会	仪陇县	三月二十八日	以优伶一部演剧数日，香火不绝	《仪陇县志》（六卷。清同治十年〔1871〕刻本）	
东岳会	盐井	三月二十六日	以像巡	《盐源县志》（十二卷。清光绪二十年〔1894〕刻本）	
东岳会	冕宁县	三月二十八日	办社火，有高妆，有一切各戏	《冕宁县志》（十二卷。清咸丰七年〔1857〕刻本）	
迎东岳	越厅	三月二十七日		《越厅全志》（十二卷。清光绪三十二年〔1906〕铅印本）	
东岳会	兴义府	三月二十八日	傩戏	《兴义府志》（七十四卷。1982年贵州省安龙县据贵阳文通书局铅印本影印）	贵州省

① 傅振伦：《重游泰山记》，《地学杂志》1931年第4期。
② 刘雷明：《泰山庙会研究》。
③ 此表依据《中国地方志民俗资料汇编》中记载的东岳庙会制作而成。丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》，北京：书目文献出版社，1989年。

（续表）

庙会名称	庙会地点	庙会时间	形式	资料出处	省份
东岳会	兴仁县	三月二十八日	与兴义府同，迎神赛会	《兴仁县志》（二十二卷。1965年贵州省图书馆油印本）	贵州省
东岳大帝圣诞	安顺府	三月二十八日	谒诚斋沐上香	《安顺府志》（五十四卷。清光绪十七年〔1891〕刻本）	
谒东岳		三月廿八		《滇志》（三十三卷。清抄本）	
谒东岳庙				《云南府志》（二十六卷。清康熙三十五年〔1696〕刻本）	
谒东岳庙	南宁县	三月二十八日		《南宁县志》（十卷。抄本）	
东岳庙会	赵州			《赵州志》（六卷。民国三年〔1914〕补刻本）	
娘娘会、天齐会	禄劝县	三月二十日三月二十八日		《禄劝县志》（十五卷。民国十七年〔1928〕铅印本）	
东岳会（谒东岳庙）	姚安县	三月二十八日	斋戒祈祷	《姚安县志》（六十六卷。民国三十七年〔1948〕铅印本）	
东岳宫会	楚雄县	三月廿八日	谈经演戏	《楚雄县志》（十二卷。抄本）	
谒东岳庙	弥勒州	三月二十八日		《弥勒州志》（二十七卷。1963年扬州书店传抄乾隆四年〔1739〕本）	
东岳会	腾越厅	三月廿八	迎神赛会（前后三日）	《腾越厅志稿》（二十卷。清光绪十三年〔1887〕刻本），三月	
东岳庙迎神赛会	腾越州	三月廿八日	迎神赛会（前后三日）	《腾越州志》（十三卷。清光绪二十三年〔1897〕刻本）	
谒东岳庙	顺宁府	三月二十八日		《续修顺宁府志稿》（三十八卷。清光绪三十一年〔1905〕刻本）	
东岳诞	景东县	三月二十八日	庙前演戏	《景东县志稿》（二十二卷。民国十二年〔1923〕石印本）	
于东岳庙娘娘庙	江川县	三月二十八日、二十日	士民斋祀牲牢致祭	《江川县志》（二十九卷。1983年中国书店抄本）	
新春会又名三月会	沅江	三月二十八日	礼东岳谈经	《沅江志稿》（三十卷。民国十一年〔1922〕铅印本）	
东岳会	平彝县	三月二十八日	谒岳庙	《平彝县志》（十卷。清康熙四十四年〔1705〕刻本）	
谒东岳庙	宜良县	三月二十八日	远近妇女进香酬愿者异常拥挤	《宜良县志》（十卷。民国十年〔1921〕铅印本）	

（续表）

庙会名称	庙会地点	庙会时间	形式	资料出处	省份
东岳圣诞	咸宁县	三月 二十八日	城乡赛会祀神	《咸宁县志》（八卷。清光绪八年〔1882〕刻本）	河北省
天齐会	江夏县	三月 二十八日	先期悬榜演剧。届日，士曹燃烛，铙铎步虚声不绝，市中百戏沓陈，观听鹜集	《江夏县志》（八卷。清同治八年〔1869〕刻本）	
东岳诞辰	蕲水县	三月 二十八日	演剧设醮累十日	《蕲水县志》（二十二卷。清光绪六年〔1880〕刻本）	
东岳诞辰	汉口	三月 二十八日		《汉口小志》（不分卷。民国四年〔1915〕铅印本）	
岳帝诞辰	祥符县	三月 二十八日	有结社而醮祝者，有献神冠服者，有贡所热沉檀者，有夜趋而以得焚第一炷香为喜者。乡媪村姑，尘面蓬首，妖童冶女，艳服靓妆，结队而来，似恭似媟，火炎于鼎，后至者不能向迩也。是日，否货骈集，地无余隙	《祥符县志》（二十二卷。清乾隆四年〔1739〕刻本）	河南省
赛神会	南阳县	三月 二十八日		《南阳县志》（十二卷。清光绪三十年〔1905〕刻本）	
拜祀东岳祀碧霞元君	孟津县	三月 二十八日 四月十八日	男女毕集	《孟津县志》（四卷。清康熙四十七年〔1708〕增刻顺治十六年〔1659〕本）	
东岳庙赛会	遂平县	三月 二十八日		《遂平县志》（十六卷。清乾隆二十四年〔1759〕刻本）	
东岳庙大会	汝南县北关	三月 二十八日	演戏数棚	《汝南县志》（二十二卷。民国二十七年〔1938〕石印本）	
醮东岳天齐	汝阳县	三月 二十八日	阖城携壶榼登庙，设醮	《汝阳县志》（十卷。清康熙二十九年刻本）	
东岳庙赛会	确山县	三月 二十八日		《确山县志》（二十四卷。民国二十年〔1931〕铅印本）	
东岳庙赛会	确山县	三月 二十八日		《确山县志》（四卷。清乾隆十一年〔1746〕刻本）	

（续表）

庙会名称	庙会地点	庙会时间	形式	资料出处	省份
泰山庙会	鄢陵县东关	三月 二十八日		《鄢陵县志》（三十卷。1936年铅印本）	河南省
东岳庙会	夏邑县	三月 二十八日		《夏邑县志》（八卷。1963年上海古籍书店据宁波天一阁藏明嘉靖本影印）	
泰山行宫大会	商丘县北关	四月十八日		《商丘县志》（二十卷。清康熙四十四年〔1705〕刻本）	
祀碧霞元君	清丰县	四月八日		《清丰县志》（十卷。清同治十年〔1871〕增补康熙本）	
东岳帝诞辰	辉县	三月 二十八日	昔有献神冠服者，及醵金演戏，今废	《辉县志》（十二卷。清乾隆二十二年〔1757〕刻本）	
东岳庙会	汲县东门外	三月 二十八日		《汲县志》（十四卷。清乾隆二十年〔1755〕刻本）	广东省
泰山庙会	温县城内	三月 二十八日		《温县志》（十二卷。清乾隆二十四年〔1759〕刻本）	
东岳赛会	尉氏县		庙中盛设祭品，张乐，男女剧戏，宴赏亦盛	《尉氏县志》（五卷。1963年上海古籍书店据宁波天一阁明嘉靖刻本影印）	
朝拜会（东岳宫）	归善县	三月 二十七日	郡中有所祈祷者皆会聚，自元妙观沿街拜至东岳宫，或舁神至人家门，男女必罗拜，或既去复故回则又拜，以神为戏。今城中亦不行	《归善县志》（十八卷。清乾隆四十八年〔1783〕刻本）	
娘娘庙	神池县	四月十八日	献戏三天，村城人民各携儿女敬香纸还愿	《（光绪）神池县志》（神池县志卷之九，清钞本，崔长清）	
东岳诞	东莞县	三月 二十八日		《东莞县志》（一百〇二卷。民国十六年〔1927〕铅印本）	
东岳、城隍、关圣、文昌、天后，有祠庙者遇神诞皆祭。又，乡有春社、秋社祭	永安县			《永安县三志》（五卷。清道光二年〔1822〕刻本）	

（续表）

庙会名称	庙会地点	庙会时间	形式	资料出处	省份
朝拜会	博罗县	三月 二十七日	先一日迎东岳神于长寿观，是日凡有所祈祷者自长寿观沿街拜至东岳宫。会首为杂剧以娱神，观者填溢街巷	《博罗县志》（十四卷。清乾隆二十八年〔1763〕刻本）	广东省
迎北帝、东岳、华光、三界、九帝、五圣，分日出游	河源县	八月	亦先驻驾于教场演武厅，装演杂剧如正月，然而踊跃过之。建醮多沿年例，演戏不拘乎时，惟邹家园先有例戏神，曰“火神戏”。同治元年（1862），缘事经知县梅霈霖勒石存案，永禁其例，遂革	《河源县志》（十五卷。清同治十三年〔1875〕刻本）	

以上仅仅是地方志中部分省份的东岳庙会情况，可见东岳庙会普及中国大江南北之状，偏远地区以及少数民族聚居地，如云南禄劝等地，也同样有东岳庙会的存在。通过上述地方志中各地东岳庙会的记载，我们发现，虽然是不同时期、不同地域的东岳庙会，却有许多的共性：首先在庙会的时间上，南北各地大多是在农历三月二十八这一天。庙会的内容各地都有其丰富性，主要的环节基本相同，大致包括弈神出游、上香祭拜、请愿、还愿等。明清国家通祀中的神祇在地方志中多有存在，小祀体系内神祇的庙会也是普遍存在者，庙会上对神灵的祭祀奉献之音声供养形式更是丰富多彩。其仪式及用乐均体现相同一致性，如天津天后宫天后娘娘诞辰庙会、山东菏泽曹县高集庙会，各地的关帝庙会以及各地的地方志记载的相关庙会上都有“弈神像出游”、献戏等环节。如浙江地区的东岳庙会，清李昱《（光绪）归安县志》载东岳圣诞：“二十八日为东岳诞日，或演戏酬神，或扎扮故事，舁神出行三日而罢。”①

山西地区，清《大同县志》载关帝会：“六月二十三日布行祀关帝，仪极丰

① ［清］李昱：《（光绪）归安县志》，归安县志卷一二，清光绪八年（1882）刊本，第215页。

隆，献戏之外又扮架戏十数，举国若狂颇有虑，男女同途者惟礼义自守之家能自禁约。至其奉帝君神像随架戏遍历街衢，殊为不敬，屡经名人晓导，间有自知其非者，然积习已久。猝难遽变。”①

山东地区，清崔长清《（光绪）神池县志》载文昌、娘娘庙会：“二月二日文昌帝君之诞，绅士献戏三天，官司俱往焚香，是日也，阖邑人民于天明时去龙泉挑水，曰引钱龙。小儿争相剃头，曰安龙角。三月清明日，祭祖于墓，芟除荆棘，士女则竞秋千为戏。四月十八日娘娘庙，献戏三天，村城人民各携儿女敬香纸还愿。城隍庙、龙王庙各献女戏三天，商贾云集，少长咸至，男女看戏者车以百辆计。”②

陕西省，清高维岳《（光绪）绥德州志》载二郎神会：“二郎神会，……十二日于各庙中顶三清、三官真武、东岳、关帝、二郎、龙神、城隍等神至南关关帝庙中供奉，名曰请神。其各像惟三清、三关为画像，余用泥捏塑，各以一人顶之，唯有毛郎神以木像为之，以铁丝为须，坐木框，用四人舁之，不与众神并列安庙门外，另供奉。十三、十四等日，在关帝庙献戏三日。水陆果菜香棹等仪极齐备。十六日，齐集仪仗较脚子更增数倍，笙乐鼓吹由南关迎城内，请神庙安设供献亦如前，仪名曰迎神，至此香花献戏无日不有，至二十一，复顶诸神，舁毛郎自城内山至南关文屏山，绕匝周流，名曰游街。”③

东北地区也是如此，清长顺《（光绪）吉林通志》记载：“清明日家无贫富，必携酒馔墓祭培坟，土压红楮于马鬣之前，是日城隍出巡，以肩舆舁神像至西关行宫，童男女荷校跪迎道侧，悔罪祈福。三月三日城北元天岭真武庙会，演剧报赛。……十六日山神庙会，各蔓户醵赀演戏，山村具牲醴祀神者尤众。二十八日东岳庙会祀神演剧，游人甚多。四月十八日东关娘娘庙会，妇女焚香还愿，有献神袍幔帐金银斗替身人等物小，儿七八岁每于此日留发，嘱儿立凳上，僧人以筯击顶，喝令急行不许回顾，曰跳墙。二十八日，北山药王庙会，男女出游演戏，旁设茶棚食馆尤众，妇女为所亲病许愿，由山麓一步一叩直造其巅，游人挈酒榼

① ［清］黎中辅：《（道光）大同县志》大同县志卷八，清道光十年（1830）刻本。
② ［清］崔长清：《（光绪）神池县志》神池县志卷九，清钞本，第127—128页。
③ ［清］高维岳：《（光绪）绥德州志》绥德直隶州志卷八，清光绪三十一年（1905）刊本。

聚饮林中，兴尽始返，亦一盛会也。”①

招远碧霞元君庙会弈神出游的描述：“其仪仗导引则彩旗、绣盖、雉尾、龙章各数十，或剪纸为之，或帛为之；斧、钺、拳、瓜各数十，皆木为之；簧、匏、箫、管诸音乐暨伐鼓鸣金者称是。人首一金字小牌，或肩令字旗，先后步趋。中舁木制小宫殿，为元君圣驾，金银色服种种，好相庄严具足。后建二丈旗，点七星；前建三丈幢，绣元君号，争先入祠门，人肩相摩”，以致“有丧履徒跣者”。②

顾颉刚对妙峰山庙会的研究也写道：“具仪仗杂戏迎神，以舆舁之出巡。”③

河北地区怀来娘娘庙会：“自十五日起，预制娘娘驾，作楼台五层。殿宇廊榭，钟阁碑楼，神鬼形象，靡不穷工极巧，金碧辉煌。长丈余，宽六、七尺，十二人舁之游街。又担大幡杆数十，高十余尺，五彩纷纶，璎珞披拂，上绘各神像，仙容圣号，不一而足。其人皆有力如虎，矫捷飞腾，此擎彼舞，目不暇给。益以巨锣、大鼓数十具，铙钹铿锵，旌旗飞扬，僧道喧阗。其间男女纷纷随之，盈街溢巷，万头攒动，真壮观哉。至十八日，各堡村娘娘驾又来进香，从者数十、百人，其喧阗与前捋。与本城会相合，如锦增花、火增焰，视前数日又倍蓰焉。至十九日会完人散，人家檐瓦如齿割，则皆幡杆所毁也。”④

由上可以看出全国各地历史及当下的庙会“弈神出游”酬神演戏等环节的普遍性。诸如城隍、东岳、碧霞元君、关帝、龙王等上述神灵，在信众们的眼里，它们就好比是地方的父母官，保护一方水土及信众的安康。抬着神像出游，就好比是神灵巡视所管辖的地区，所到之处都在他的保护范围之内，这里的民众就会获得神灵的佑护。

明清时期东岳庙、关帝庙、城隍庙、龙王庙、火神庙等都属于国家小祀，我们看到属于国家小祀的这些神灵的庙会上，无论是南方的庙会还是北方的庙会，献戏、弈神出游以及祭祀神灵之三献礼仪式都具有相同相通性。既然都是列在祀典统一祭祀的神灵，在仪式及用乐上也会有相应的规制，又同属于一个祭祀系统

① ［清］长顺：《（光绪）吉林通志》卷二七，清光绪十七年（1891）刻本。
② 《招远县志》卷三。清道光二十六年（1846）刊本，第66页。
③ 顾颉刚：《妙峰山》，上海：上海科学技术文献出版社，2014年，第13页。
④ 赵世瑜：《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》，北京：三联书店，2002年，第195页。

国家小祀，因此各地历史上属于国家小祀的这些神灵其祭祀程序及用乐上相同相通也是在情理之中的。当国家礼制转化为民间礼俗后，将相应的祭祀仪式及用乐一并吸纳进来，这也就是我们看到当下各种庙会上仪式相同相通性的原因所在。

二、东岳庙会官方与道教层面的祭祀

庙会可谓是一个大的祭祀平台，这个平台吸纳融合了来自不同层级的多种祭祀形式、多种祭祀群体、多种祭祀音声形式。最重要的主要包含三种不同的祭祀群体，官方的、道教的、民间的，这三种不同的信仰群体借助于庙会这个平台，在各自体系内，用自己的方式实现对同一神灵的祭祀。

（一）东岳庙会上的地方官府祭祀

东岳神乃国家的正祀之神，东岳庙也是列在国家祀典内的庙宇，东岳庙会一般都是由官方发起，作为官方参与的大型集会活动，其主祭仪式自然是由官方主持。由官方作为主祭人主要有以下两个原因：庙会由官方发起，自然由官方主办，其次，官方作为庙会的主祭者凸显庙会的合法性。宋元时期，东岳庙地方官府祭祀虽未有明确表述其属于小祀，然在地方官府的日常祭祀中确实属于小祀之祭，因此说宋、元、明、清这一时段，东岳庙地方官府祭祀一直属于国家小祀、群祀之祭祀等级，因此庙会上的主祭仪式与东岳庙小祀仪式及用乐同。仪式主要包括请神、奉神、送神等几个环节，明代以前国家小祀无用乐记载，明清时段小祀祭则是鼓吹乐细乐领衔。其用乐全国各地均有一致性，乃国家小祀通用的国家礼仪乐曲。周郢在其博客中记录：自宋东岳庙会肇兴，渐有乐舞祀岳之俗。其乐章曲目，率有定数，且有乐人专司其事。元代佚名《湖海新闻夷坚续志》后集卷二《神明门》述其事云：

> 奉高县东岳庙甚严，年例以三月二十八日，市民庆贺岳帝寿辰。旧例酌献，第四盏例是乐奏《万年欢》。至元戊寅十五年，乐人万寿心思是年荒歉，既无人主事，又无祇待，遂只奏商调小曲。后万寿梦被黄衣吏摄至岳庙清源真君殿下，真君问曰："前日岳帝生日酌献，你如何第四盏只奏小曲？"万寿竟无辞以应。真君判云：决脊杖二十，连病三年，押赴海外鬼洞收管。次日果背发

一疽，其大如碗，连绵三岁而死。①

此处记载应是指东岳庙会上官方所承担的祭祀三献礼的部分，所谓三献三奏，每个程序都有固定的配乐，上述记载就是乐人私自改动仪式固定程序用乐而被东岳神治罪的情形，虽然带有神幻色彩，然对用乐的表述应为实录。关于这部分的仪式及用乐，本人在上述章节已经做了详细介绍，在此不再重复。

（二）道教祭祀——东岳庙祭祀不可或缺的一员

查阅地方志会发现，很多地方志中关于东岳庙会的记载，有“设醮”“步虚生”“道士”“道教”等字眼。如下列地方志中表述——

《蕲水县志》（二十二卷。清光绪六年〔1880〕刻本）：

三月“清明日”扫墓，男女簪新柳。是月也，乡人作茸饼，俗名“软曲”。二十八日，俗谓“东岳诞辰”，演剧设醮累十日。

《江夏县志》（八卷。清同治八年〔1869〕刻本）：

三月“清明”墓祭，以竹木枝束五色纸挂楮钱、彩球，植于坟巅，子孙罗拜。有闽族鼓吹聚饮者，亦缀食之遗。二十八日，城东东岳庙为“天齐会”，远近居民先期悬榜演剧。届日，士曹燃烛，铙铎步虚声不绝，市中百戏杳陈，观听骛集。三月内，会城人游春东郊，争于各市酿臄饮，曰“上庙”。香车宝马，袨服靓装，极藻野缛川之盛。

《禄劝县志》（十五卷。民国十七年〔1928〕铅印本）：

三月二十日，为“娘娘会”于娘娘殿。殿在城隍二庙门之左，祀碧霞元君，今移祀他处。十三日，为“求子会”于龙骨洞寺。二十八日，为“天齐会”于东岳庙，庙在南门之外。是月之内，“清明日”插柳于门，并祀墓。

① ［元］佚名：《湖海新闻夷坚续志》卷二《神明门》，金心点校本，北京：中华书局1986年，第224—225页。

又，择曰为“太平会”，道士上章祈保平安，于城隍庙前楼奏梨园伎三日，盖大会也。

可见东岳庙会上道教的参与南北方都有此共性，不仅如此，在当下对多地不同庙会的采访中，庙会上道教的参与祭祀也仍是很多庙会的共性。

1. 道教与东岳庙祭祀

泰山东岳庙既为国家正祀，同时东岳泰山神又是道教神祇，道教本身也要对其进行祭祀。最初二者所祭祀的泰山神乃各自神祇系统的神灵。宋代京城五岳观的设置使国家五岳神与道教五岳神合二为一。因此自宋代始国家与道教所祭之东岳泰山神乃同一个神，并且在官方主持的祭祀仪式上，既有官府祭祀仪式及用乐，又有道教斋醮科仪，即道教科仪及用乐进入到泰山东岳庙（岱庙）官方祭祀仪式中，并且延至后世成为定制。

唐代泰山信仰在山东地区开始蔓延，地方上也出现了泰山神的行宫东岳庙。自唐始，五岳神开始被加封，东岳泰山神更是受到帝王的推崇，自唐至宋元时期，东岳泰山神屡次被加封，一度从自然神转化成为与天齐的帝王。正是由于帝王对泰山的特殊青睐，加以泰山神主掌生死的职能，这一信仰逐渐延伸至民间，至宋代泰山神信仰已经辐射至全国。人们不远万里，纷纷到泰山朝拜泰山神。也是在这一时期全国普设东岳庙。这一点地方志中各地修建东岳庙记里多有表述，前面章节已作详细叙述，故此不再重复。作为列在祀典的国家普设的泰山东岳庙行宫，地方官府的管辖范围内，也要对其进行祭祀，在其官方主持的祭祀中，其仪式及用乐等同于泰山东岳庙（岱庙）地方官府之祭。《明史》载：“议上，乃命修建斋醮，遣官祭告，并东岳、真武、城隍庙、灵济宫祭祀。”① 因此，全国东岳庙祭祀官方祭祀仪式及用乐，与道教斋醮科仪共存。

明清时期，东岳庙祭祀乃全国群祀、小祀的国家祭祀等级。作为泰山东岳庙的地方分身机构，全国各地地方官府东岳庙祭祀仪式及用乐存在一致性。道教五岳神与国家祭祀体系五岳神的融合，使得道教祭祀名正言顺地进入到国家祭祀体系中。不仅仅如此，宋元之际，道士获得了代祀岳渎的特权，并成为定制，促进

① 《明史》卷五〇，志二六，第1310页。

了五岳祀典道教化。如皇帝遣道士祭泰山神的例子："永乐四年，皇帝遣道士严嗣安、监生马武至祭东岳泰山之神。""永乐五年遣道士复生、监生张礼祭。"明代是我国道教发展的最完备的一个时期，有神乐署以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷。这一时期宫廷祭祀音乐与道教斋醮科仪音乐成为一脉体系。洪武元年（1368）设立了管理道教的玄教院，洪武十五年（1382）改玄教院为道录司，地方上设置道纪。建立神乐观来掌管乐舞以备祭祀用，并且神乐观自己拟定祭祀音乐的乐曲、乐器，培训乐舞生，命一正六品提点，隶属于直接听命于礼部掌管祭祀礼乐的太常寺，这一制度在南北各大道观都有推行。"北京的东岳庙、蟠桃宫、吕祖祠、岳庙均属'神乐观'，居乐舞生，平时着道装，蓄发住庙，但可有家室，父子世袭。遇有朝廷盛典，即奉诏入宫参加祭典仪式。演奏的乐曲属宫廷祭典音乐，使用乐器比较多，雄壮宏伟而又不失欢快。"[①] 明太祖（朱元璋）洪武十一年（1378），遣道士吴永舆等祭泰山；二十八年（1395），讨龙州赵宗寿，遣神乐观道士乐本然等祭告泰山。[②] 在《正统道藏》里至今还保存有明成祖时所制《大明御制玄教乐章》，记录了明代斋醮赞咏的实录。乐章无论从内容形式上还是音乐进行上，与宫廷雅乐之风格有很多的相似，可以说在这里宫廷祭祀音乐与道教音乐得到了很好的吸收融合。到了明末，斋醮科仪由宫廷流入民间，与民间丰富多彩的传统音乐相结合，使音乐风格更加丰富多彩。清代在道乐管理上基本沿袭明代旧制。岱庙、东岳庙祭祀本身属于国家祀典，宋、元、明、清国家祭祀道士参与，岱庙本是道教的庙宇，道教有科仪及道教音乐。因此岱庙、东岳庙在某一时段、在某一特定的程序上，其祭祀仪式及用乐上有道教的成分也是顺理成章的。

2. 道教祭祀与道教音乐

道教祭祀不同于官方与民间的祭祀。虽然道教进入到官方的祭祀体系中，但在祭祀仪式及用乐上游离于国家祭祀之外，有属于道教本身的祭祀规制，即所谓的道教科仪法事。"与科仪法事相配的乐统称为道教音乐，是指道教进行斋醮仪式时，为神仙祝诞，祈求上天赐福，降妖驱魔以及超度亡灵等诸法事活动中使用的音乐，即法事音乐、道场音乐。道教音乐功能性的运用主要是基于两方面：一方面是与仪

① 王宜娥：《道教音乐》，《中国宗教》1998第1期，第33—34页。
② 曲进贤：《泰山通鉴》，济南：齐鲁书社，2005年，第119页。

式相结合，作为仪式重要的组成部分，这部分的主要功能是为了‘事神’。另一方面是为了传播教理教意，也可以说是为了‘娱人’。古代的巫觋崇拜主要是利用音乐歌舞来祭祀，因此伴随着道教的产生而产生的道教音乐也是发源于此。”① 道教产生之初，为了更好地传播化众，于是借助于人民所熟悉且易接受的乐曲付诸于道教的理念，以期达到更好的传播效果，便于人们接受。东汉至魏晋南北朝这一时期是道教发展的重要时期，南北朝时，道教得到上层统治者的大力支持。统治者借助于道教笼络人心，巩固其政权，另一方面道教也借助于官方势利发展壮大自己。当然依附于道教的道教音乐也得到了统治者的重视，道教音乐在发展的过程中，潜移默化地吸收宫廷音乐并形成了自己的特色，使道教的音乐风格更趋丰富。南朝道士陆修静对道教科仪进行改革，使道教科仪逐步规范。北魏嵩山道士寇谦之所制定的“乐章诵诫新法”，使道教科仪音乐逐步与古代的巫觋乐舞相分离，形成了自己的音乐特色。

道教音乐是道教仪式中不可缺少的内容，它具有烘托、渲染宗教气氛，增强信仰者对神仙世界向往和对神仙崇拜的作用。道教分为全真道和正一道两个派别，各自在道教科仪以及用乐上有不同的规定性。同一道派在音乐上也有类分，全真派斋醮活动包括课诵、接驾、祝寿、祈福、诞生、消灾、供天、摄召、散花、施食等科仪。经忏有早晚功课经、三官北斗经、真武、受生经、高上玉皇本行集经、太上三元灭罪水忏、萨祖铁罐施食、全真演教接驾词科、玉皇宝忏等。全真道教音乐可以分为两大部分：首先是早晚课时诵经的音乐，这部分是道士自己用来修行的音乐。包括韵唱经韵等，所使用的乐器这时被称为法器，由唱经的道士自己担任法器的演奏。其次是道教科仪音乐，就是道士在进行斋醮等科仪法事时所使用的音乐。另外还有一部分具有道教色彩的音乐，即道教科仪之外音乐，就是在一场道教仪式中辅助的道教音乐之外的音乐，比如被道教界认为是民间信仰的诵经宣卷音乐，附属于道教仪式的音乐班社、音乐会社的表演等。

在对泰山、河北沧州市慈航宫等地的采访中，我们也发现了一个很普遍的现象：全真道在道教斋醮科仪仪式中，进行器乐演奏的人员大部分都不是道士，相当多的人员为信奉道教的普通老百姓。他们长期与道教合作，如遇道教有斋醮法

① 逯凤华：《从泰山祭祀用乐看中国传统音乐的上下一致性》，《继续教育研究》2008年第5期，第176页。

事科仪活动，就会请他们去演奏道教音乐，给他们相应的报酬，报酬以每人每天计算。这部分人平时也参与其他形式的，如婚丧嫁娶这一类性质的营利性音乐活动。其实这群人乃民间音乐班社性质的群体，只是因为周边有道教的存在，以及道教科仪用乐的需求，在道教演出需要的时候便依附于此，没有这样的需求也便没有这个群体的存在。

如泰山道教乐班，长期负责泰山上演出，总人数有三十多人。他们主要服务的地点是在碧霞祠、灵应宫。除了承应泰山上的演出之外，他们还服务于乡里，承应各种婚丧嫁娶等用乐。下面是他们在泰山上道观中演出的节目单。

早课用乐曲：《大启请》《澄清韵》《中堂赞》《小赞》

中课：《步虚韵》《小启请》《大赞》

晚课：《步虚韵》《下水船》《大启请》《中堂赞》《小赞韵》

祭孤：《天尊板》《小开门》《返魂香》《宝录符》《柳枝雨》《天尊板》

祝寿：《步虚韵》《举天尊》《慢澄清韵》《举天尊》《三宝词》《举天尊》《大赞》

庆贺：《步虚韵》《举天尊》《慢澄清韵》《举天尊》《三宝香》《举天尊》《祝香咒》《威灵咒》《称职》《玉皇大表圣班》《香花送》《大赞韵》《洒净韵》《云乐歌》

玉音仙范选曲：《迎仙客》《迎风辇》《游仙台》《双悲调》《大香柳娘》《过桥引》《大月儿高》《拾供养》《请三宝》《送三宝》

道教乐班的成员，既不是道士也不是居士，而是由一些会乐器的人组成的，以营利为目的的音乐班社。他们常年服务于泰山各种活动用乐，以及周边地区的婚丧嫁娶用乐，有人花钱请，他们就去为之服务。由上面的乐曲列表我们也可以发现，在早晚课时的用乐，都是道教的传统乐曲，但是在祭孤、庆贺等一些活动中，其乐曲明显地吸收了民间礼俗用乐的成分。

通过对河北省沧州市慈航宫的采访记录，我们也可以发现二者有共通之处。

张长顺，男，现年42岁，河北省沧县捷地镇大贾村人。慈航宫道教乐队成员之一。他从14岁跟随师父李兴旺（1993年去世，时年66岁）学习吹奏管子，最初学的是工尺谱，他说师父已将自己知道的古曲全部传给他了。现在他会吹管子、拉二胡，在一年多前学习道教音乐曲子，现跟慈航宫道教长期合作。

李新，男，现年63岁，河北省沧州市南陈屯乡十二户村人。慈航宫道教乐队

成员之一。学道教音乐二十四载，现会吹奏唢呐、笙，会拉二胡等。

吴敬树，男，现年56岁，慈航宫道教乐队成员之一，演奏笙。

图5-1：道教乐队成员在为慈航宫道士科仪奏乐

关于道教科仪音乐，慈航宫陈道长说，他们属于全真龙门派，道教修行念经的音乐和超度亡灵所用的音乐是不一样的，早课唱的“十方韵”和全国的一样。

为慈航宫科仪服务的乐班成员张长顺说，他们几个都是民间乐人，平时在民间为婚丧嫁娶服务，慈航宫有事找就过来参与。一般一个月估计有20场（天）左右，一场收入100～200元不等。民间婚丧嫁娶所用乐器组合是一样的，只是乐曲不一样。婚礼多吹一些喜庆的乐曲《喜洋洋》《百鸟朝凤》等，丧事大多吹的是传统的曲目，如《八仙庆寿》《犯字调》《车不断》《小开门》等。慈航宫道教出去超度亡灵时，乐手吹奏的也是民间的老曲牌（乐人所谓民间老曲牌指的是道教早晚课之外带有“小曲”性质的音乐），不能用道教音乐，因为老百姓认为道教音乐是在唱歌——经书唱赞。采访当天吹奏的乐曲均为^{b}B调。道教音乐应该是用G调的，因为没有G调的笙，只有用^{b}B调了。他们吹奏的是河北的《十方韵》，曲牌有《天河水》《太极韵》等，这些都是道教的通用曲牌。

刘红在其文章中对全真派道教科仪音乐作了详细的介绍，其研究中指出：全真派音乐以声乐形式为主体，另有以打击乐器为主的器乐形式。日诵早晚功课，全为声乐咏唱，有钟、鼓、木鱼、铃、铛、钱等小件法器伴奏，有些宫观加有笙、管、笛等管乐伴奏。庆祝法事和祈祷法事以声乐形式为主，其间或有较大规模的宗教乐舞场面，配合这种舞蹈，往往有鼓、大铙、大钹等大件法器以及少许吹管乐器加入伴奏。法事进行过程中，有时还穿插演奏一些相对独立的器乐曲

牌，如《饶钱牌子》及各种短小的要曲等。全真派的声乐演唱形式有独唱（主要是高功、都讲担任）、齐唱和散板式吟唱；器乐形式以合奏为主，少见有独奏或重奏形式。全真派音乐，自王重阳创教以来，其鲜明特点是音乐风格的统一性和封闭式传承过程中，所形成音乐形态的相对稳定性。全真教的十方丛林制度，其教规教义非常严格，教徒们墨守成规，虔诚专一。通行于全真道内的音乐以《全真正韵》亦即教内通称的“十方韵”为范本。各宫观均遵规严行。经韵承传，全凭上师秘传，口传心授，故流布于全国各地全真派宫观的音乐风格有着高度的统一性。从现今国内各主要全真宫观的音乐上考察，各地所诵之“十方韵”无论是韵腔的唱诵风格，还是具体的旋法、节奏，大同小异。笔者曾于1991年应邀赴中国道教学院作过短期讲学，其间，在与来自全国各地方宫观（其中包括正一道宫观）的三十多名学员的接触中，对全真道乐的上述特点更是体会深刻。学员每天例行地要诵早晚功课经，在事先毫无训练的情况下，每位学员经韵诵唱自如，全无不适之感。担任领唱、启韵的经师，每天都要轮换，就笔者采访期间所听到的几位来自西安八仙宫、陕西楼观台、兰州白云观、广州三元宫的学员领唱来看，他们所唱之经韵基本上是一样的。[①] 刘红认为，全国各地全真派宫观通行的音乐，在其风格上有着高度的统一性。通过对全国各主要全真教派宫观所使用音乐的调查，认为“各地所诵之‘十方韵’无论是韵腔的唱诵风格，还是具体的旋法、节奏仍大同小异”。[②]

由此我们说，全真派道教科仪法事时用乐，经韵基本上一样。其用乐全国各地都有一致性，唯一不同的可能是在方言咬字上的差别，也就是所谓的地方韵的区别，通过对做法事的道长的采访也可以证实这一点，他们说他们和泰山上的道士，以及河北的、北京白云观的道士唱的经韵都能随上，曲调一样，所谓的地方韵仅是由于方言在咬字等地方特色方面而形成的差别。

道教音乐除了自身的道教科仪用乐之外，法事进行过程中还穿插演奏一些相对独立的器乐曲牌，如各种短小的“要曲”等。很多曲牌与国家礼仪用乐之曲牌相同，这也就是项阳在其研究中所指出《永乐钦赐寺庙乐章》的划时代意义。“永

① 刘红：《论全真派道教音乐的形态特征》（上），《交响》1993年3期，第24页。
② 刘红：《论全真派道教音乐的形态特征》（上），第24—25页。

乐皇帝将当时广泛用于说唱和戏曲之中的一些世俗曲牌填上佛名称，如《诸佛世尊如来菩萨尊者神僧名经》，诸如‘诸佛’‘世尊’‘如来’‘菩萨’‘尊者’，针对每一种愿景向诸位大德发愿的供养之曲，制成独立的歌曲样式‘御赐’寺院使用，其实这些曲牌各地都有存在，由皇帝将社会上如此大量的俗曲作品，以御赐的方式名正言顺地在寺庙中使用。既是皇帝都有钦赐，也就不排除寺院将这些曲牌继续用于其他经卷者。”①

第二节　东岳庙会上的民间供养形式

庙会上各种不同体系、不同形式的祭祀都可以充分地展示，当然以主神祭祀为核心。民间的参与可谓丰富多彩，大体可以分为以下两种形式：1. 以个体为单位的祭祀、奉献，通常是祈愿、还愿等，以个体为单位的供奉是庙会上人数最多的一个群体；2. 群体性的祭祀、奉献，如各地的香社、香会等。庙会上的香社、香会，通常是以村、社为单位自发组织的信众群体。这些人中负责的人称为会头或者香头，负责庙会期间会里一切事务的安排。入会的人需要缴纳一定费用，作为日常的开销以及奉神所需费用，一般一次庙会上有多个香会。民间对泰山神的祭祀，是泰山神信仰链条上人数最为庞大的群体。

民间祭祀泰山神与官方祭祀有很大不同，官方祭祀泰山神有明确的等级之分，并且每个等级都有固定的仪式及用乐。明清时段东岳庙小祀祭祀及用乐具有全国普遍性，国家小祀神祇依制在全国设置，以至于形成各地庙会之普遍存在，正是由于国家在制度规定性的全国东岳庙普设，使得庙会这种以民间参与为主的祭祀成为普遍存在。民间对庙会神祇的祭祀，大多都是百姓自发组织，祭祀的形式也不尽相同。由于信仰地区的不同，也存在祭祀上的差异，但总体上大致包括以下几个环节：

前期：贡品的购置，贡品包括香、水果、牺牲以及寿袍等，因为是泰山神的“圣诞”，因此不少香会会给泰山神准备“寿衣”，民间称给神灵换袍子。

告庙：圣诞前通常会去神灵前进行祭拜，民间称告庙。用民间通俗的话讲就

---

① 项阳：《永乐钦赐寺庙歌曲的划时代意义》，《中国音乐》2009年第1期，第16—24页。

是去给神灵打个招呼，意思是我们来给你过“圣诞”了。这一环节基本每个香会都有。通常的做法就是会头带上一行人，沿途要敲锣打鼓，然后进到庙里烧香、磕头，祭拜神灵。

一、群体性音声供养形式——献戏

东岳庙会自宋代始，起会时间为农历三月二十八东岳大帝诞辰日，在这一天官方要有相应的祭祀仪式，并且有用乐行为，所谓地方官府祭祀层面者。“自宋东岳庙会肇兴，渐有乐舞祀岳之俗。”① 民间老百姓，在这一天也会举行相应的祭祀仪式，在相应的仪式中也会用乐。宋代已出现了专门祭祀泰山的香社，其所信奉的神祇是泰山神，这些香社都是由各地普通信众自发形成，其组织形式已经相当成熟。这些香社、香会在每年的三月二十八东岳庙会时，便由会首统一组织起来，或奉献贡品或演剧酬神，共同为泰山神祝寿庆贺。

宋吴自牧《梦粱录》记载了宋代东岳庙会的盛况：“三月二十八日，乃东岳天齐仁圣帝圣诞之日，其神掌天下人民之生死，诸郡邑皆有行宫奉香火。杭州有行宫者五，如吴山、临平、汤镇、西溪、昙山，奉其香火。惟汤镇、临平、殿庑广阔，司案俱全。吴山庙居辇毂之下，人烟稠密，难以开拓，亦胜昙山梵宫内一小殿耳。都城士庶，自仲春下浣，答赛心愫，或专献信香者，或答重囚带枷者，或诸行铺户，以异果名花、精巧面食呈献者，或僧道诵经者，或就殿庑举法音而上寿者，舟车道路，络绎往来，无日无之。”② 又《帝京景物略》载：“三月廿八日帝诞辰，都人陈鼓乐、旗帜、楼阁、亭彩，导仁圣帝游。帝之游所经，妇女满楼，士商满坊肆，行者满路，骄观之。帝游幸归，导者取醉松林，晚乃归。”③ 普通百姓用自己特有的方式，实现对神灵的祭祀。

庙会上民众对神灵的祭祀奉献，除了上香、献贡品外，“酬神演剧”即“献戏”更是普遍存在的现象。作为庙会的用乐有仪式和非仪式之分，而作为非仪式的用乐则涵盖了戏曲等多种音声技艺形式，原本戏曲就是由乐裂变而成，在这里被赋予供养与献的意义，当然也是人神共享。祭祀演剧活动乃庙会之普遍现象，

---

① 周郢读泰山的博客 http：//blog.sina.com.cn/zy4821330

② ［宋］吴自牧：《梦粱录》卷二，文渊阁《四库全书》本。

③ ［明］刘侗，于奕正：《帝京景物略》卷二，1635年，第64页。

元代东平人赵天麟在其书《太平金镜策》中记载："倡优戏谑之徒，货殖屠沽之子，每年春季，四方云聚，有不远千里而来者，有提挈全家而至者。"① 从上述记载中可以看出每年春季庙会之期，泰安城内便会有大批的戏曲艺人聚集，这大批的戏曲艺人正是为庙会演剧而服务的。元代曾有官员上书朝廷建议，禁止民间祭祀东岳，其中提到东岳庙会期间"乃有倡优戏谑之徒、货殖屠沽之子，每年春季，四方云聚。有提挈全家而至者，干越邦典，亵渎神明，停废产业，耗损食货，亦已甚矣"。② 由此可见民间祭祀泰山酬神演剧之盛。《元典章》云："本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐、搬演词话人等，并行禁约。"③ 元代习学散乐、扮演词话的人都是在籍人士，因此说"倡优戏谑之徒"乃元代对非籍正色乐人的指称，同时也反映出元代庙会之音声技艺形式之繁盛。至明清时期庙会演剧依旧繁荣，清《岱览》中有如下表述："每当祈赛云集，布幕连肆，百剧杂陈，嘻喧豗，肩磨趾错者数月。旧传三月二十八日为岳神诞辰，是日尤盛。"④ 明末张岱文中述："余进香泰山，未至店里许，见驴马槽房二三十间；再近，有戏子寓二十余处；再近，则密户曲房，皆妓女妖冶其中。"⑤ 可见东岳庙会戏曲之繁盛，酬神演剧之普遍性。不仅如此，各地地方志均有东岳庙会演戏之记载。

常熟《福山东岳庙记》载：

> 东岳庙在常熟县福山镇，重修岳庙记，维我宋真宗皇帝东幸泰山告功于天，大修泰山之神，显册褒嘉，位号崇隆，得非卫社稷，运功烈于冥冥之际，宜有所报称欤。是故四方万里，不以道涂为劳往奉，祀事往往规模岱岳，立为别庙多矣，然未有盛于姑苏之福山也。福山庙经始于至和之中，垂六十年，楼殿门廊并诸从舍，巍然而轮奂。江淮闽粤水浮陆行者，各献其所有，以效岁时来享之，诚上祝天子万寿，且以祈丰年，以后保其家，凡有求必祷焉。率以类至，号

① ［元］赵天麟：《太平金镜策》卷四《停淫祀》，元刻本，第25页。
② ［清］孙承泽：《元朝典故编年考》，文渊阁《四库全书》本。
③ 《元典章》卷五七，元刻本，第1052页。
④ ［清］唐仲冕：《岱览》卷七《总览·岱庙下》，嘉庆十二年（1807）果克山房刊刻版。
⑤ ［明］张岱：《陶庵梦忆·西湖梦寻》，上海：上海古籍出版社，1982年，第39页。

曰会社，箫鼓之音，相属于道，不知几千万人，不及之乎太山，则之福山焉。①

《合川县志》（八十三卷。民国十年〔1921〕刻本）载：

三月中旬至二十八日，“东岳圣诞”。各街各帮分日庆祝演戏。市人多挈榼提壶，结伴侣至东岳庙，或庙内聚饮，或就庙外草地群饮，拇战猜拳，喧声聒耳，彼此赌胜，不醉无归。男女老少，至于浃旬。谓之“上东岳庙”。

《景东县志稿》（二十二卷。民国十二年〔1923〕石印本）载：

三月：二十八日“东岳诞”，庙前演戏，茶舍、酒馆毕集，进香者、追荐亡人者，不绝于道。

《尉氏县志》（五卷。1963年上海古籍书店据宁波天一阁明嘉靖刻本影印）载：

三月：“清明”，门前插柳，人各簪鬓，上坟拜扫，遍享祭余，或携酒游春名曰“踏青”。“谷雨”侵晨，贴禁语于床、壁，以厌蝎。十六日、十七日、十八日三日，赛城隍之神，庙中盛设祭品，张乐，男女剧戏，宴赏亦盛。二十六日、二十七日、二十八日三日，赛东岳之神于其庙，如前仪。

民间祭祀东岳庙，献戏是为普遍现象，只是在酬神演剧的内容上，由于地区的差异，存在演出剧种与剧目的不同。“宋代教坊系统中俗乐诸色，杂剧已经坐上了头把交椅，成为社会有着广泛认同的音声技艺形式。《梦粱录》所载教坊十三部色，戏曲引领潮流，却不是绝无仅有。”② 宋代戏曲杂剧成为社会广泛认同的音声形式。《博罗县志》（十四卷。清乾隆二十八年〔1763〕刻本）载：“‘朝拜会’，三月二十七日。先一日迎东岳神于长寿观，是日凡有所祈祷者自长寿观沿街拜至东

① ［宋］范成大：《吴郡志》卷一三，文渊阁《四库全书》本。
② 项阳：《一本元代乐籍佼佼者的传书——关于夏庭芝的〈青楼集〉》，《音乐研究》2010第2期，第45页。

岳宫。会首为杂剧以娱神，观者填溢街巷。”

通常一个庙会上会同时有多个不同的戏班子进行演出，我们去泰山东岳庙会、天津天后宫庙会、河北碧霞元君庙会、菏泽东岳庙会，都看到庙会上有多种音声技艺形式以及多个音乐会社、音乐班社参与的状况。其所搭建的戏台也基本上都是对着庙门，请戏班子的钱有官家出的，更多的是以香社、香会的名义所请的戏班子，雇用戏班的钱则是由会费里出。因此“献戏”是信众对泰山神集体性供养的最好体现。

不仅仅是各地东岳庙会的记载献戏为普遍性，通过对各地东岳庙的梳理我们也发现，东岳庙戏台也存在普遍性，历史上的东岳庙都有戏台，或者都曾经有对着庙门而建的戏台，庙会期间均有戏曲的演出。泰安市博物馆（岱庙）馆长刘慧先生在其《泰山庙会》一书记载了清末及民国初年东岳庙会会期时先后在配天门、仁安门西侧西神门、天贶殿、后寝宫、东御座门前等地方设有戏台。① 通常戏台上的演出要持续好几天，每天演出的剧目也不尽相同，可以想象每当庙会期间，戏台上各种戏曲演出的场景。由对着东岳庙门而建的戏台的全国普遍一致性，与各地东岳庙会、酬神演戏的普遍性两者相对照就可以发现，东岳庙会上献戏作为民间信仰成分，是民众祭神灵的最常见的方式。全国各地均有一致性，戏台对着庙门而建，其实际的意义是指戏台上的演出是奉献给庙里的神灵听的，为神灵演剧是戏台搭建的主要目的之一。当然庙会这一天戏台下面也会聚集很多听戏的民众，故台上的演出又有娱乐乡民的成分，因此说东岳庙会酬神演剧，起着事神娱人的双重作用。庙门对着戏台，戏台上的演戏是为神听的，是实现对神灵的供奉，而另一层面又起到了对台下听众的娱乐。所演出的剧目很多具有教育功能，人神共享中实现既有教益又有情感意义上的满足，实际上是一种音声技艺形式多重功用性的体现。

负责请献戏的戏班子，有的时候可能是官方的行为，有的则是民间的行为，如香社、香会的行为，也有个别的是个人行为。负责献戏的班社通常由会社出钱雇用。如《辉县志》载：“三月二十八日乃‘东岳帝诞辰’。”“昔有献神冠服者，及醵金演戏，今废。乐籍制度存续期，负责演戏的乃官属乐人，这部分人既承担礼乐也承担俗乐，主要是官养的形式，乐籍制度解体以后，这部分官属乐人由‘官养’变

① 刘慧：《泰山庙会》，济南：山东教育出版社，1999年，第108页。

为‘民养’。”[①] 清代以后庙会献戏之行为乃官民都有出资的情形。如山西五聚堂碑记载8个戏班演出的情形，既承担官方的出资演出，也负责民间的出资献戏。

当然除了戏台上的演出以外，作为群体性的音声供养还有很多种形式。明末张岱《岱志》一文记载了东岳庙会期间岱庙内多种音声技艺形式：“东岳庙大似鲁灵光殿，棂星门至端礼门，阔数十亩，货郎扇客，杂错其间，交易者多女人稚子。其余空地，斗鸡蹴鞠，走解说书。相朴台四五，戏台四五。数千人如蜂如蚁，各占一方，锣鼓讴唱，相隔甚远，各不相溷也。”[②]

东岳庙会上还有群众自发组织的“秧歌队”“高跷”等“一切各戏”。如：《越厅全志》载东岳会高跷献戏的场面：

> 三月二十七日，迎东岳。五月二十七日，迎城隍。六月二十五日，迎川主……凡此数日，男妇入庙烧香者以千计。所办社火，有高妆，有一切各戏，有涂面包头、乘马居神前游戏者，有步行者，有伸头鬼脸扮鸡脚神、无常、吴二娘、李狗、刘氏小鬼诸戏，沿街跪走者，不一而足。街坊家人于是日请姊妹，邀诸女眷，谓之“看会”。书馆学生于是日不入塾，亦谓之“看会”。各乡村，老幼男女沿街填塞。习俗沿流，年年如是。[③]

另外元杂剧中还记载了东岳庙会期间，东岳庙大殿前打擂的情形：“今日是三月二十八日，乃东岳天齐大生仁圣帝圣诞之辰，小官奉命降香一遭。端的是人稠物穰，社火喧哗。别的社火都赛过了也，还有这一场社火，乃那咤社，未曾酌献……自家独角牛的便是，我在这泰安州东岳庙上，每年三月二十八日，东岳圣诞之辰，我在这露台上，跌打相搏，争交赌筹，二年无对手了，今年是第三年也。有香官呼唤，须索走一遭去。”[④]

由此可见庙会涵盖了多种音乐技艺形式，无论是戏曲、曲艺、高跷、打擂等，都可以看做是群体性集体献祭。这种群体性的集体献祭，实则也是个体表达

---

① 项阳：《从官养到民养：腔种间的博弈——乐籍制度解体后戏曲的区域、地方性选择》，《艺术百家》2012年第1期，第140—148页。

② ［明］张岱：《琅嬛文集·岱志》，长沙：岳麓书社，1985年，第68页。

③ 《越厅全志》卷一二，清光绪三十二年（1906）铅印本。

④ 隋树森：《元曲选外编》（第三册），北京：中华书局，1959年，第795页。

的集中体现，作为演出的个体，也在某种程度上表达本身对神灵的奉献。因此我们说庙会上群体性的献戏乃个体表达的集中体现。群体性的行为，个体参与其中。

如山东菏泽江岔府东岳庙会，江岔府建于菏泽市定陶县冉堌镇王路口村，江岔府源于战国时修建的江岔府古庙，距今有三千多年历史，后在遗址上重新修整，形成了今天的规模。

江岔府祭祀神灵有泰山神、南海观音、火神、龙王、玉皇大帝、阎罗等，由此可见其所供奉神灵乃当下民间普遍祭祀者，大多乃明清小祀（群祀）之神灵。江岔府除了正常的大小月份、初一、十五岁时年节香客烧香祭拜外，每年农历三月二十八以及十月十五，有两次比较大型的庙会。

和众多传统庙会一样，酬神演戏乃江岔府庙会的传统项目，通常都是由庙会主办方负责聘请演出戏班，由于菏泽与河南毗邻，因此戏曲演出以河南豫剧居多，另外像山东琴书、经歌、大平调、秧歌等，也是庙会所经常上演者。

图5-2：江岔府戏曲演出及剧团主演告庙仪式（王青国摄）

高庙仪式：剧团演出前先要去江岔府各个庙宇进行祭拜，通常的做法是剧团主演在剧团奏乐人员的鼓吹引领下，赴各个庙宇进行祭拜，在主祭人员祭拜的同时唱一些酬神的小曲，其内容多是告知剧团来此为神灵祭拜献戏，祈求神灵保佑之类的语句，他们称之为“神曲”，等所有的庙宇都祭拜完后才开始正式的演出。

而今的江岔府没有专门的戏台，因此演出团体一般都是在庙门外空地上搭建临时的戏台。通常戏台都是对着庙门而建，台下聚集来自四面八方的信众，娱神的同时服务于乡里，人神共享。

图5-3：江岔府庙会上的秧歌戏演出（程晖晖摄）

菏泽大多数地区庙会都有秧歌戏表演，江岔府庙会秧歌队演出可谓丰富多彩。秧歌队成员由附近村的村民组成，在农闲时进行训练，逢庙会等喜庆节日进行演出。同戏曲演出一样，秧歌队到达庙会后直奔殿宇，由负责带队的人员在殿门前烧香祭拜，也就是传统意义的秧歌告庙仪式。仪式结束后在殿外的空地上锣鼓相伴，进行演出。周围村庄通常会有好几支秧歌队，因此庙会上也会看到有很多秧歌队在神殿前演出，演出内容包括舞蹈以及滑稽小戏等。

二、民间祭祀音声供养形式——宣卷

在地方志的记载中我们也发现，除了“酬神演戏”等是普遍存在外，多处庙会还提到“礼东岳谈经”“谈经演戏”等酬神形式，如《沅江志稿》载：“三月初三日为“朝山会”，少长相偕，酿饮觞咏为乐，各乡尤盛。二十八日，西南乡因远有‘新春会’，又称为‘三月会’，礼东岳谈经，异常热闹。”[①] 又《楚雄县志》载：“三月‘清明’，插柳于门。廿八日，‘东岳宫会’，谈经演戏。”[②] 作为民间供养形式，此处的“谈经”是指明清时期流行的宝卷之宣卷，民间也叫“讲唱经卷”。

“宝卷”是由唐代的变文以及宋代和尚的说经发展形成的，早期宝卷作品体裁多为宗教故事，宣扬因果报应为主，也有袭取佛、道教经文和民间传说的。“宝卷”是宣卷的底本，分为讲唱经文和演唱佛经故事两种。宝卷的韵文句式多七字句、十字句，十字句韵文最多，其次是以七字句，另外还有五字句、四字句等。

① 《沅江志稿》卷三〇，民国十一年（1922）铅印本。
② 《楚雄县志》卷一二，抄本。

句子有一定的平仄韵律，句数的多少由内容所定，最长者可以达三十句，短者只有四句。韵文配以曲调，其曲调除个别保留了原有曲调外，相当多的曲牌来源于当地民间曲调。宝卷所使用的曲牌多达二三十种，使用率较高的曲牌有【莲花落】【打宫调】【浪淘沙】【哭五更】等。

万历、崇祯年间，是刊行宝卷的极盛时期，发展至康熙年间逐渐衰落，清同治、光绪年间，宝卷由布道劝善发展为民间说唱曲艺。宝卷的流行以及“宣卷”的民间普及，是民间宗教利用其作为宣传宗教教义的直接结果。民间宝卷的宣卷，是民间一项重要的信仰活动，同时又兼具娱乐乡民的功能。也正是民间的宣扬，使得宝卷之宣卷这种形式得以广泛传播。

作为民间信仰之载体的“宝卷”及其“宣卷”，主要流行于华北各省，尤其在河北地区为最普遍。现在留存的宝卷有五百多种，胡士莹编《弹词宝卷书目》（1957）及李世瑜《宝卷综录》（1961）做了详细著录。从内容上主要分为两大类：一是以演唱故事为主的宝卷，大多为民间传说故事；一是以宗教宣传为主的宝卷。宝卷的记写形式以抄本为主，也有少量的木刻本、石印本。宝卷内的故事有长有短，整套宝卷所包含的字数，最少的也有五六千字，最长的达八九万字。宝卷在明清两代大量产生，盛行于全国许多地方。多地地方志均有民间“宣卷”的记载。如清《乌程县志》载：

> 珍错争奇至博戏，呼卢衣冠辈亦腼颜为之，此则大宜挽回者，近来村庄流俗，以佛经插入劝世文俗语群相唱和名曰宣卷，盖白莲之遗旧也，村妪更相为主，多为黠僧所谮，大为善俗之累，当道宜严筑之。①

清（同治）《赣州府志》载：

> “凡迎神赛会，夜聚晓散并宣卷，诸妖邪悉投。有北以遏乱萌尤，望皇上慎微戒忽，端本澄源以身教，皇太子皇孙佩服祖训，阐绎圣经开讲，幄亲儒绅，一切礼佛拜忏之说斥为祸胎，毅然斩处巩万年之太平，杜一旦之叵测。宗

① ［清］罗愫：《（乾隆）乌程县志》卷一三，清乾隆十一年（1746）刻本。

社幸甚！臣民幸甚！”

民国曹允源《（民国）吴县志》载：

“即使烹调悉善在宾朋，岂能遍尝，苏俗治病不事医药，妄用师巫，有看香、画水叫喜、宣卷等事，惟师公师巫之命是听或听，烧香拜忏或听借寿关亡，幸而获痊酬谢之，资视其家道贫富已无定数，甚至揑称前生冤孽，以及神灵欲其舍生则更化疏烧香多生枝节，有以小病因此耽误而成痼疾者，亦有一时得验而终身奉若神明者，更有罗雀掘鼠不暇。办理衣棺而先须酬神还愿者，昏愚颠倒可恨可怜。吴中习俗专事崇饰庙观僧道，及设为解天饷、万足金赎罪、舍身等名色，竟相煽惑百伪朋兴设钱粮柜鸣锣收费。”①

在今河北以及甘肃河西地区的广大农村，宝卷仍然有着旺盛的生命力。与泰山信仰有关的宝卷于当今所见也不少，《东岳天齐仁圣大帝宝卷》明代教派宝卷（明刊本），内容主要记录东岳大帝之生平事迹。车锡伦《中国宝卷研究》记载了其宝卷内所包含曲牌名：【驻云飞】【尾声】【南步步娇】【二犯傍妆台】【皂罗袍】【桂枝香】【跌落金钱】【红绣鞋】【懒画眉】【对玉环】【金衣公子】【北折桂令】【红纳袄】【清江引（叹老歌）】【上小楼】【红莲儿】【耍孩儿】【寄生草】【挂金锁】【折桂令】【得道还源歌】【皂罗袍】【随缘普化莲花落】【桂枝香】【五更耍孩儿】【五字经】【六字歌】【七字歌】【侧郎儿】【跌落金钱】【耍孩儿】。

除了每年正月初一、十五的固定宣卷日外，每年的庙会期间或者春节前后及农闲时节，许多农村都会对所奉神灵举行隆重的祭祀活动，“宣卷”是祭祀活动中最为重要的程序。

颂赞宣卷这部分属于民间信仰的范畴，他们颂赞宣卷时所用的音乐，其乐曲名称全国各地都有同名同曲、同曲异名、同名异曲现象。这种高度一致性，不仅体现在佛教和道教的音乐中，也体现在民间的音乐会社、音乐班社之中。

首先颂赞宣卷人员，通过对多地的采访可以发现，这部分的人员大部分都是普

① 曹允源：《（民国）吴县志》（下）卷五二，民国二十二年（1933）铅印本。

通的老百姓或者是居士等，而不是真正的道士，而且道教科仪法事也不把其列为自己的组成部分。比如在对河北大城县西留庄及东留各庄的采访中可以发现，特别是在西留各庄，颂赞和道教的科仪法事是分开进行的，道士所进行的科仪法事活动与颂赞宣卷二者各自进行，互不影响，并且颂赞宣卷被称为是“唱道曲”的，但是这部分人又和我们之前说的道教乐班是有区别的，因为颂赞宣卷的人，都是一些普通老百姓或者居士，一般都为虔诚的信众，他们的颂赞宣卷都是自愿而无报酬的。

颂赞宣卷活动及其音乐和道教的科仪法事以及道士自己修行的早晚课等仪式活动及其音乐是完全不同的。宣卷与赞颂实际上是信众们对于所信仰神的一种祭祀、祭奠方式，通过这个方式，来宣扬歌颂其信仰神的功德，实际上就是另一种形式的歌功颂德，其乐曲都是一些官方礼仪乐曲以及民间流行的乐曲，这部分的乐曲在全国各地都有高度的一致性及相同相通性。

赞颂音乐中，有一部分音乐为古代歌曲、挽歌和丧歌。这种唱赞叹的形式，在对山西一个丧葬仪式的采访中也发现了同样的仪式形式，这场丧葬仪式的死者是一位老者，本次葬礼请了四个礼士。这四个人负责整个葬礼中的主持，必须提前几天到死者家去了解死者生前的情况，然后根据了解到的死者生前的事迹，编成一段段的唱词，在葬礼当天主祭仪式上演唱。歌词的内容无非就是歌颂死者生前对家庭，儿女、父母所做的贡献，以及其本人在本村中的威望和地位。所配的唱腔都是平时耳熟能详的歌曲，如《孟姜女》《苏武牧羊》等。所有的唱词演唱完时要立即烧掉。其实此处宣唱也有两个目的：一是唱给死者听，所以要烧给死者，让他知道我们在缅怀颂扬你，你生前所做的事我们都记得，你是一个对社会有用的人；第二个目的是唱给宾客以及来参加葬礼的乡邻们听，是为了让人们了解死者生平，更主要是为了宣扬死者业绩。从形式以及内容来看，这部分和宝卷的宣卷作用是一样的。

宝卷乃民间信仰的产物，这部分的仪式活动，严格说来不属于道教的范畴，确切地说应该归结为民间道教信仰的一个辅助，或者说是民间信众信仰的一种表现行为。东留各庄碧霞元君宝卷包含五卷，庙会期间也要进行宣卷。每年的正月初一、十五所有的宝卷都要宣，其他时候由于时间限制，仅对部分宝卷宣。宣卷过程中所用的宝卷，除了正在宣唱的，其余的宝卷宣过的和没有宣的，都会一同

摆放在所供奉的神灵神位前面，以显示宝卷对神灵的供奉。

关于宝卷的宣卷仪式及用乐，本文将在下节以碧霞元君宝卷为例详细介绍，此处不详述。

三、个体之音声供养

请愿、还愿乃庙会上最为常见者，信众将自己的愿望诉于神灵，并作出相应的承诺，如果所求之事实现，待愿望达成后许愿者也要实现对神灵的承诺，也就是我们通常说的还愿。

请愿：请愿的做法通常是烧香磕头进行祭拜，但是基本上不会有用乐的行为。大部分是信众向神灵进行倾诉，许下愿望，希望达成心愿，祈求神灵的帮助，并承诺愿望达成后给神灵怎样的报答。

还愿：通常是愿望达成以后，实现对神灵的承诺，表达对神灵的感激、感谢。必需的环节是上香、跪拜。还愿有用乐的行为，也有不用乐的行为。有钱人家会花钱请个戏班子为神灵演出。还愿的形式多种多样，有许诺奉献财物者、奉献寿衣者，或者是许诺为神灵献戏者。为神灵还愿献戏，通常是还愿者请一戏班在神庙附近搭棚演戏，演戏的内容也多是当地流行之戏曲曲种。还有一部分还愿者，请一两个鼓吹乐手，在神婆的指引下为神灵吹奏，虽然不同于戏班献戏之规模，然起到的作用都是一样的，贵在心诚。吹鼓手吹奏的乐曲有相当多乃通用乐曲诸如《八板》《浪淘沙》《山坡羊》等传统乐曲，还有相当一部分乃时下之流行曲目，也有相当一部分戏曲曲种。总之作为个体还愿之鼓吹乐，形式不限，于内容没有太多的限制，吹什么曲目由吹鼓手自己决定，有时候也会应在场人的要求吹一些人们喜欢或者熟知的乐曲。

在多次的田野采访中，我们看到很多庙会上都有一些类似“神婆”的人，她们活跃于庙会各处，有的有固定场地，有些乃庙会上四处游走，帮助前来许愿还愿的人向神灵倾诉，她们好比是沟通人神的桥梁，有“通神”的作用。江岔府庙中的每一个小庙也有这个群体存在，她们多是老年妇女，平时看护庙宇，负责洒扫上香，有香客来祭拜或逢庙会时，起着引导香客祭拜的作用。她们代收香火钱，并且还充当神婆的角色，为人算命禳灾。作为沟通人神的媒介，她们也有自

己的一套祭祀仪式，伴随着上香、上供，她们唱起“经歌”，这种歌曲往往套用民间传统小调旋律，填入自编的具有祈神色彩的歌词，在神前演唱，其内容多是祈祷与供奉。类似的形式，在菏泽东明和河南一些地区更为丰富些，除了演唱以外，通常还伴有“担经舞”，即俗称“挑花篮”。这种形式的经歌通常没有乐器伴奏，都是神婆根据其掌握的乐曲即兴演唱。神婆作为沟通神灵与民众的媒介，在普通信众眼里其本身就具有神圣性，其所演唱之乐曲以及伴随乐曲而进行的手舞足蹈不仅仅是起着娱神、娱人的作用，更是被看做沟通神灵的方式。同样的情况山西地区也多有存在，如山西贾村迎神赛社中的神婆神汉，在会期前一天，各地神婆神汉就聚集于此，俗称“给老爷红火”，她们（他们）一方面向神灵叙述自己的苦处，并同时与其他神婆神汉交流。与平常聊天不同的是，她们（他们）都用“唱”来表达。所用的曲调包含梆子、落子、秧歌甚至曾经的革命歌曲。神婆神汉有为己服务、为人服务、为神服务三个层面的功能。

为己服务：体现在倾诉功能和为自己积聚功德上，一方面她们（他们）在神灵面前倾诉自己一年来家中的不如意，倾诉对神灵的虔诚；一方面又为别人疏解疑惑，以此为自己积聚功德。

为人服务：因为可以通神的原因，在庙会上，他们为普通百姓或者有天分成为巫婆的人做一些生活方面的指导，让人们知晓神灵关于他们所问之事的旨意，以此疏解他们的困惑、安慰他们的心灵。

为神服务：《黎城旧志五种》中记载：“庙会之日，一般迷信妇女，不惮跋涉，齐集庙院，坐夜酬神。”这里指的就是神婆，这种现象到现在还依然大面积存在，在会期中，每天晚上所有的神婆手持神鼓、快板等工具唱曲儿、跳神，彻夜不眠，称为为老奶奶红火。

“需要注意的是，在山西、河南、河北等都有这种现象，而且可以发现在不具备专业主礼的村落，主礼的角色就是由她们来担任的。”[①] 在王学锋的博士论文里也提到张枝群在世时的一次赛社也是由他来担当主礼的角色。老百姓生个病或者家里出个事第一反应就是找个“能人”看看，解决问题的正是这样一群人。那么由此推测，这群人与早期的巫师应该有联系，当然这个还有待考证。王学锋同时

① 柴广育：《也论“贾村赛社”》，《中国音乐》2011年第2期，第132页。

也提到杜同海的老婆是有“信仰”的人，既是神婆，也叫“马童”。正是因为这样，杜同海也操此业，作神汉。这样的原因在很多地方都存在，“长治县城隍岭就是一个例子，也是因为伺候老爷的原因把家底拿出来以及到处集资修庙，壶关禾登的玉皇庙也全靠一个马童来维持。这大概就是‘信仰’的力量所在。”①

第三节　东岳庙祭祀系统之碧霞元君祭祀

一、国家祭祀与民间祭祀、民间信仰的互动——碧霞元君信仰的上升

明代以后，由于皇帝的干预，泰山神祭祀权回归中央，“东岳非小民所得祀，故假借碧霞云尔”，民间对于东岳大帝的信奉只能另寻他法。与此同时也是在泰山，被民间视为泰山神分身的民间信仰碧霞元君信仰，地位开始上升，并一度超过对东岳泰山神的信仰，以至于发展到后来，祭祀碧霞元君也成为全国各地一种普遍存在的现象。据彭慕兰考察，“山东各地碧霞元君庙宇几乎每个县都有，清代后期山东县志记载，菏泽一个县就有39座。华北74部县志中总共有134座碧霞元君庙。”② 围绕碧霞元君信仰开展的庙会也相当普遍，明清时段达到高峰。查阅地方志我们可以看到民间对于碧霞元君的信仰也遍布全国各地，碧霞元君庙宇几乎遍布大江南北，有的地方是单独立庙，有的地方则是于东岳庙内设置元君庙。

表5-2：全国各省市碧霞元君庙设置情况

庙会时间	庙会地点	庙会名称	出处
四月十七日起二十日止	在东关外	娘娘庙会	清，厉秀芳《（道光）武城县志续编》绩卷之二（清道光二十一年〔1841〕刻本）
二月初八日起十一日止	城南	娘娘庙会	
	城西北	娘娘庙会	
十月初十日起十三日止	城西北姚家庄	娘娘庙会	
四月十八日	东关	娘娘庙会	清，长顺《（光绪）吉林通志》吉林通志卷二十七（清光绪十七年〔1891〕刻本）

① 柴广育：《也论“贾村赛社”》，第132页。
② 参见彭慕兰著，刘晓译：《身份的反观：中华帝国晚期的泰山朝圣》，《民俗研究》2007年第3期，第210—217页。

（续表）

庙会时间	庙会地点	庙会名称	出处
四月十八日	安东县	娘娘庙会	民国，关定保《（民国）安东县志》安东县志卷七（1931年铅印本）
正月十五日	治东慕义场白衣庵	娘娘会	《雅安县志》六卷（1928年石印本）
三月二十日	城外惠泽宫	娘娘会	
三月二十二日	东城外惠泽宫	娘娘会	
四月十八日	北镇县	娘娘庙会	民国，王文璞《（民国）北镇县志》卷五（1933年石印本）
四月十八日	各乡	娘娘庙会	民国，马龙潭《（民国）凤城县志》凤城县志第十二卷（1921年石印本）
四月十八日	四月二十八日	娘娘庙会	民国，张其军《（民国）扶余县志》第十八章（油印本）
四月十八日，镇乡各处有是庙者亦于此日为会期	县城北门外	娘娘庙会	民国，陈鸿谟《（民国）安图县志》实业志（1929年铅印本）
四月十八日	賓清县	娘娘庙会	民国，齐耀珊《（民国）賓清县志》拾遗志（油印本）
四月十八日	神池县	娘娘庙会	清，崔长清《（光绪）神池县志》神池县志卷之九（清抄本）

在官方的祀典中，未见有碧霞元君信仰的列入，因此学界一直把碧霞元君信仰看做是民间信仰的一部分。“民间信仰”在日本《大百科事典》中的定义：没有教义、教团组织的属于地方社会共同体的庶民信仰；它也被称为民俗宗教、民宗宗教或传承信仰。民间信仰被看做是功能性神灵的大杂烩。“它拥有神学理论、所崇拜的对象及信仰者，能十分紧密地渗透进一种或多种的世俗制度中，从而成为世俗制度的观念仪式和结构的一部分。”① 历史上国家祭祀与民间信仰一直是一个交互影响的过程。民间神灵在特殊的条件下与国家权力互动，一些民间信仰被纳入小祀的祭祀范畴，名正言顺地进入到国家祭祀系统。《大唐开元礼》卷一“小祀”中规定：“州县社稷、释奠及诸神祠并曰小祀。”这里“诸神祠”大部分是源于民间信仰，还有一部分乃生祠，唐朝将对地方祠祀的选择权下放到地方政府，

① 杨庆堃：《中国社会中的宗教：宗教的现代社会功能及其历史因素之研究》，上海：上海人民出版社，2006年，第269页。

只要得到地方官府承认和支持，甚至是直接创建者，都被看做是小祀的一部分。这也正是国家要将民间祭祀纳入到国家祭祀体系的重要表现。还有一部分民间信仰，受到皇权的影响被“赐额赐号”直接进入到国家祭祀体系，碧霞元君信仰就是其中很典型的一个。碧霞元君的前身乃“泰山玉女”，宋代真宗祭祀泰山时于涤手池内发现玉女形象，随对其进行供奉。到了元代经过道教徒的塑造而纳入道教体系。道教将泰山玉女打造成碧霞元君，长期以来一直作为民间信仰被普通老百姓信奉。明代由于东岳泰山神祭祀权的回归，普通老百姓被不允许祭祀，进而转向生发于泰山神信仰的碧霞元君祭祀。

明代民间对碧霞元君的信仰超过东岳大帝，民间碧霞元君信仰的扩大，得到皇族的认同。朝廷对其庙宇多次赐修、赐额。《明一统志》卷二“山东布政司”载：“昭真观，在泰山顶，元因旧址建，本朝洪武初重修。”明英宗正统十年（1445）山东济南府泰安州道正司奏：“东岳泰山上有昭真等宫观，其系历代古迹，神祠年久损坏，乞赐修葺。从之。”此后，天顺五年（1461）、成化四年（1468）、成化十六年（1480）都对昭真观进行了修葺。成化十九年（1483）昭真观重修后，赐额“碧霞灵应宫”，从此碧霞元君得到皇帝、嫔妃等皇室贵族的认可并不断被朝谒。

清代宫廷中就有对碧霞元君的信奉祭拜，不仅是皇帝，后宫嫔妃中也不乏对碧霞元君信奉祭祀者。如康熙曾多次登泰山，上谒东岳庙，躬祀泰山之神，令从每岁香税钱粮内量给数百金，修葺上下岳庙与元君诸祠。乾隆前后十次巡幸泰安，六次登岱顶，至碧霞宫拈香，并且“自乾隆二十四年以来，每遇四月十八日，遣内大臣费香帛进渴以为常。御赐彝器炉鼎瓶盏，多晶玉金磁之宝。”① 祭祀碧霞元君成为定制。后因（进香）人员由内廷派出，或不免有骚扰驿站之事，遂将应用香供责成山东省城，交与巡抚接领，于抚藩二人内酌量一人，亲诣泰山，于四月十八日致祭。该司员交明香供后，即行回京，嗣后泰山进香，俱照此例办理。② 自此碧霞元君由朝廷遣内廷官祭祀改为地方官员致祭。此外，清初还对碧霞祠多次赐额，康熙二十三年（1684）赐“坤元叶德”，雍正九年（1731）赐“福绥海宇”，乾隆十三年（1748）赐“赞化东皇”。③ 碧霞元君虽始终未列入国家正

① ［清］唐仲冕著，刘慧等点校：《岱览》卷九《分览一，岱顶中》，《泰山文献集成》第三卷，第208页。
② 《清仁宗实录》卷九六，嘉庆七年（1802）三月乙未条，《清实录》卷二九，北京：中华书局，1988年，第283页。
③ 《大清一统志》卷一四三《泰安府》，文渊阁《四库全书》本。

祀，但由于历代皇帝在不同程度上对其祭祀持赞同或支持态度，实际上可视为一种“准正祀”，是一种官方肯定的民间信仰。①

碧霞元君经过道教的不断包装，不仅为道家、皇室所推崇，亦为士大夫所认同。成化十五年（1479）《尹龙记略》载：“尝观《州志》，昔有猛虎为害，祷之（碧霞元君）而去；飞蝗为灾，祷之而死；以至于民之旱涝，祈之历有其验。故远近众庶，拜瞻之顷，灵风飒然。”现存最早的《泰安州志》为弘治元年（1488）刊本，而上记作于1479年，其所云《州志》当早于弘治本。明初《永乐大典》也有对《泰安志》的征引，此志当为元代所纂。② 由此可知，元代碧霞元君护国安民的神灵形象，已经被士大夫阶层的人接受并认可，并载入所纂《州志》之中。景泰五年（1454）进士徐溥称碧霞元君“国家秩祀之所载”。成化二十年（1484）进士崔文奎称其“有宝香异品之颁，有华冠锦袍之锡，岁时遣官致祭”。③ 隆庆五年刑部郎中翟涛、陕西按察使萧大亨亦称：“其中元君，东疲疹，西子孙，庙貌威然，诚皆祀典所载，有功于斯民者也。”④ 都将碧霞元君看作“载在祀典”的国家之神。“明代开始出现皇帝派遣宦官诣泰山祭祀元君的事例，至清代将这种致祭制度化。自乾隆二十四年起，清廷定期于每年之四月十八日遣大臣赴泰山致祭碧霞祠（以下对此简称为四月遣祭），其制度一直延续到清亡前夕，这一礼制对碧霞元君祭祀的（国家化）具有重要影响。明朝建立后，于民间信仰风气的渗入，明皇室包括皇帝本人普遍接受碧霞元君崇拜，以泰山碧霞祠为祭地开启了遣使致祭制度。”《大唐开元礼》卷一规定：“司中、司命、风师、雨师、灵星、山林、川泽、五龙祠等并为小祀。州县社稷、释奠及诸神祠并同小祀。”⑤ 这实际包含着两方面的含义：“首先，州县的各类祭祀活动也被纳入国家祭祀的范畴，为国家正式的礼典所规范；其次，这里的‘诸神祠’一语非常关键，因为没有指实，所以具有极大的灵活性，它在事实上将对祠祀性质的判定权力下放到地方政府，这就使地方信仰与国家礼制的结合成为可能。《大唐开元礼》这种模糊而又巧妙的规定使得州

① 赵世瑜：《国家正祀与民间信仰之互动》，《狂欢与日常》，北京：三联书店，2002年，第365页。
② ［明］汪子卿撰，周郭校证《泰山志校证》卷二《灵宇》，第237、377页。
③ 《徐溥记略》《崔文奎记略》，马铭初、严澄非：《岱史校注》卷一八《登览志》，青岛：青岛海洋大学出版社，1992年，第151、152页。
④ ［明］宋士龙：《重建元君行宫碑记》，刘秀池主编：《泰山大全》，济南：山东友谊出版社，1995年，第912页。
⑤ 《大唐开元礼（附大唐郊祀录）》卷一《叙例上·择日》，池田温解题，日本古典研究会刊行，1972年，第12页。

县的祭祀活动也具备了国家祀典的支持，使得一些礼典之外的祭祀也有了合法依据。”① 同样碧霞元君信仰实际上也是“诸神祠”的一种，实际上是得到国家允许，纳入国家祭祀的范畴，为国家正式的礼典祭祀活动。碧霞元君信仰虽然从未明文载入国家祀典，但是确实是上自皇亲国戚，中到地方官府，下至黎民百姓真实的祭祀存在，是国家行政体系所认定的。

不仅仅是碧霞元君信仰，目前我们看到的，明清时期很大一部分小祀都曾是民间信仰的成分。国家通过这样一种方式，将其纳入到祀典中，官方“利用神”实现了对民间的控制。作为民间信仰来讲，国家祀典的认同、规范扩大了其信仰层面，县级以上地方官府均有庙为之祭祀，通过民间信仰的提升“百姓得以参与一种官方意味的祭祀，并且通过一系列祭祀仪式，模拟出一种政治活动，表达了自己的利益诉求。通过这样一种方式，朝廷驯服了民间，民间也保存了自己。”② 眼下看到的土地庙、关帝庙、火神庙、娘娘庙、真武庙全国县级以上的普遍存在，其意义就是源于此。

作为东岳泰山神的另一化身的碧霞元君，由于其与泰山、泰山神不可分割的联系，当下每年在岱庙举办的东岳庙会上，无论是主办方还是信众，进行祭拜和供奉的大多都是碧霞元君。由于其对东岳泰山神信仰的接衍，其祭祀及用乐与东岳庙祭祀及用乐有千丝万缕的联系。

明代皇帝下令收回对泰山神的祭祀权，去掉泰山神的所有封号，仅以山神本名命之，同为泰山信仰女性形象的碧霞元君信仰进入人民的视野。作为泰山神化身之女性形象的碧霞元君又称泰山老奶奶（信仰与职能），碧霞元君信仰逐渐上升，发展到后来，人们对碧霞元君的信仰一度高过对泰山神的信仰。因此虽然名义上还是东岳庙会，但实际上在崇祀对象上已倾向于碧霞元君。在相关的文章中也提到，明清时期的东岳庙会很少关于对泰山神的记述，大多是对碧霞元君香客的描写。由此可见最初以庆贺泰山神圣诞为主的东岳庙会，经历了元明清几代的发展，其主祭对象显然已经发生了倾斜。近年来的泰山东岳庙会更是如此，其主要仪式是围绕碧霞元君信仰而展开的。前来赶会的信众，都说是给老奶奶过寿

① 雷闻：《唐代地方祠祀的分层与运作——以生祠与城隍神为中心》，《历史研究》2004年第2期，第29页。
② 王斯福：《帝国的隐喻》，丁旭东译，南京：江苏人民出版社，2008年。

的，鲜有提及东岳泰山神的。元代曾有一时段废止庙会，明清时期开始复苏，明清这一时段虽为泰山东岳庙会，实际上在各种相关的史料中，都是关于碧霞元君香会的记载，少有东岳大帝崇祀的记载。

二、碧霞元君祭祀与用乐

碧霞元君祭祀，其信仰方式以及民间供奉祭祀方式，同泰山神民间信仰几乎一致，之所以一致是因为碧霞元君祭祀本就是泰山神信仰的一部分，由于国家不允许普通百姓祭祀泰山神，人们转而投入到信仰女性化身的碧霞元君身上。如清初汪琬（1624—1691）《泰山行宫》诗云碧霞元君乃泰山府君，即泰山神之女儿化身：

> 泰山府君见稗史，制人魂魄操生死。冕旒庙貌殊俨然，胡为舍此趋淫祀。元君殿宇侵山冈，焚香翁姥纷相望。琵琶声繁牲酒熟，府君屈作儿女装。少姨小姑与此类，千年土偶真儿戏。汉家天子废东封，是处行宫吁可异。①

对泰山神的祭祀转而变成对其女性化身的元君进行祭祀，与此同时民间祭祀泰山神的一系列行为方式，进而转移到对碧霞元君的祭祀上来。

民间对碧霞元君的祭祀供奉，同泰山神信仰一样主要分为三大部分：岁时年节的祭祀供奉祭祀；初一、十五碧霞元君庙的烧香祭祀；碧霞元君庙会上的多种祭祀方式以及多种音声供养形式；群体性的祭祀、奉献，如各地的香社、香会等；以个体为单位的祭祀、奉献，通常是祈愿、还愿等。

（一）碧霞元君庙会“酬神演戏”

同东岳庙会一样，碧霞元君庙会“酬神演戏”乃重要的祭祀供养奉献方式，且各地均有一致性。

清崔长清《（光绪）神池县志》卷九载：

> 二月二日，文昌帝君之诞，绅士献戏三天，官司俱往焚香。四月十八日娘娘庙献戏三天，村城人民各携儿女敬香纸还愿。

---

① ［清］汪琬：《尧峰文钞》，文渊阁《四库全书》本。

民国张其军《（民国）扶余县志》第十八章，民国油印本载：

> 四月二十八日俗称娘娘庙会，为一年中香火最盛之日，杂贩辐辏行人云集，香火妇女络绎不绝，各处娘娘庙是日均有，祭祀或演戏以志盛，一般迷信妇女有恐小儿不长生者，多以制成之经童男女焚于神前，称为替身，盖取替而代之之意也。

《雅安县志》卷六，1928年石印本载：

> “娘娘会”凡三：治东慕义场白衣庵正月十五日，市农器。城外惠泽宫三月二十日；东城外惠泽宫三月二十二日，均迎神演戏，岁率为常。

泰山碧霞祠设有乐楼，泰山东岳庙会碧霞元君诞辰日演戏酬神，如邵珠峰《泰山神庙剧场考》一文载：“山下的香客店会在红门设宴迎接自己店中的客人，称之为‘接顶’。当晚回到香客店摆宴席祝贺香客登顶归来，并演戏招待。演戏时会把碧霞元君画像或者牌位放在戏台的对面，叫做“请泰山奶奶看戏。”[①] 三月十五日乃泰山当地东岳庙会时间，也是泰安当地传说碧霞元君诞辰，是香客最云集的时候。叶涛《泰山香社研究》一书中记载清代至20世纪初每年春天，元君诞辰香客们赴岱顶，为泰山老奶奶演戏并献换袍衣，“他们于三月十四日到达岱顶，当晚温台开戏，第二天再唱一天戏，十五这一天，就在碧霞祠后面的神憩宫给老奶奶换袍衣”。[②] 作为传统，换袍的仪式前需要先演戏祝赞神灵，这也是香客进香拜山的重要环节之一。

至清初期，泰山地区演出剧种多以昆剧为主，零散有些地方小调，神庙剧场演出以昆曲演出为主。至乾隆年间山东梆子逐渐形成并稳定下来，祭祀演出剧种或开始运用地方戏曲形式。道光十五年（1835）碧霞祠大修前后几年，安徽戏班“老阳春”来到泰安，与当地梆子剧种融合逐渐形成了“泰山讴”这一独特地方剧

① 邵珠峰：《泰山神庙剧场考》，山西师范大学2013届硕士毕业论文，第59页。
② 叶涛：《泰山香社研究》，上海：上海古籍出版社，2009年，第275页。

种，也就是后来的莱芜梆子。[1] 清末泰山地区的戏曲演出应以莱芜梆子及山东梆子为主。泰山地区的碧霞元君诞辰演剧最为普遍。

（二）碧霞元君祭祀之宣卷

宝卷作为民间信仰的产物，所体现的是民间信仰层面对其信奉神灵的颂赞。“唱导，早期俗讲注重讲经，其后俗讲逐渐异化，向世俗延伸，随之出现宣卷，并致使其加入世俗流行曲牌。中国特色的讲经说话走出了一条与中国传统音乐紧密结合的调适之路。”[2] 对于宝卷的宣卷及仪式、仪式用乐，民间有一套体系与之相适应，它是独立于官方主祭仪式之外的民间行为，我们看到多地多种类型宝卷无论是在宝卷内容结构上，还是宝卷内涵乐曲曲牌，都有高度一致性。宝卷之“宣卷”从仪式到用乐与官方祭祀仪式及用乐有着千丝万缕的联系，既有一致，又有其吸收融合地方性区域音乐的丰富性。

与碧霞元君信仰有关的宝卷也有不少，如车锡伦《中国宝卷研究》中记录有《泰山圣母苦海宝卷》清南无教宝卷，清初稿本；《灵应泰山娘娘宝卷》明黄天教宝卷（万历刊折本）；在孔夫子旧书网上拍卖的关于碧霞元君内容的宝卷有《灵应泰山娘娘宝卷》《天仙圣母源流泰山宝卷》；东留各庄保存的宝卷全称为《天仙圣母源流泰山宝卷》共五卷，每年的正月初一和十五都会举行完整的仪式活动，在此期间要进行完整的宣卷活动，即五卷宝卷全部行进宣卷。

东留各庄《天仙圣母源流泰山宝卷》，主要内容即是叙述娘娘的生平事迹，对其赞颂。每一个事迹或者每一个主题都由三部分组成：第一部分是白句，也就是用韵腔的形式念出来，类似于古人对古诗词的韵唱。第二部分是七字句或者十字句，宝卷内所涉及的所有的七字句其韵腔都是相同的，所有的十字句其韵腔也是相同的，只是文字内容不同。第三部分是曲牌，第一卷内共九个曲牌，也即有九部分，九个白句、九个七字句或十字句。

如《泰山娘娘宝卷》卷首，共含有九个曲牌，整卷经的格局是这样的：

开始宣卷时的仪式举香赞，进入正题白文、七字句、开经偈、《金字经》；

白文、七字句、【山坡羊】；

---

① 《中国大百科全书·戏曲曲艺》“莱芜梆子”，中国大百科全书出版社，1983年，第189页。

② 孙云：《佛教音声为用论——历史流变与五台山活态研究》，中国艺术研究院2013届博士论文，第85—87页。

白文、七字句、【挂金锁】；

白文、七字句、【榜妆台】；

白文、十字句、【哭五更】；

白文、十字句、【五更挂金锁】；

白文、七字句、【皂罗袍】；

白文、十字句、【驻云飞】；

结尾包括白文、七字句，偈曰、回向。整卷经唱完。

唱经卷的人是这么解释的，他们把白文、七字句、曲牌这样的一组称为“一挂”，说平时唱的时候唱累了，就把完整的一挂唱完，中间可以休息。

留各庄所传唱的宝卷曲牌子，都没有工尺谱，全部是采用口传心授的形式。卷首包含的八首曲牌，他们现在仅能唱六首，【皂罗袍】和【驻云飞】不会唱，用他们的话说就是“老人们没有传下来”，卷首中两首【挂金锁】【五更挂金锁】，他们解释说这两个就是一个曲子，都是【挂金锁】的曲调，“五更”是前面曲牌的名称。

车锡伦在《灵应泰山娘娘宝卷》中写道：每品（分）开始均为时兴南北曲或小曲两支或四支，各品（分）依次为《上小楼》《驻云飞》《耍孩儿》《金字经》《侧郎儿》《红绣鞋》《朝天子》《桂枝香》《黄莺儿》《清江引》《皂罗袍》《挂金锁》《画眉序》《罗江怨》《傍妆台》《一封书》《叠落金钱》《寄生草》《锁南枝》《浪淘沙》《步步娇》《驻马听》《甘荷汁》《连环耍孩儿》。曲子之后是说白，再接唱十字句唱段。如《圣母娘娘送了歌》（第七品）、《参禅打坐出性歌》（第十三分）、《还元歌》（第二十品）等，这些专题歌均七言唱句。最后是段句式为“四四红（韵）、四四（韵）、四四（韵）、四九（韵）”的杂言韵语（明代宝卷大都有这样一段同格式的韵语，它可能是早期宣讲宝卷时用特殊的音调演唱的一个段落）。有的品（分）末尾还有一段无言四句的偈赞。东留各庄保存的“宝卷”和车锡伦记载的明代的“宝卷”除包含的乐曲个别不同外，无论是布局以及演唱方式上都极为相似，明清这一时期，民间流传有各种供养信仰对象的宝卷，不仅局限于泰山娘娘宝卷。这些宝卷无论是内容形式还是乐曲曲牌都具有高度一致性。

河北省大城县东留各庄村保留的清康熙年间的《天仙圣母源流泰山宝卷》五

卷，每年的正月初一、十五及农历四月十八碧霞元君娘娘庙会，都会有祭祀碧霞元君的仪式。这期间会对五卷宝卷进行宣卷（庙会这天仅对部分宝卷进行宣卷）。据宣卷的老人讲泰山碧霞祠现存宝卷乃他们复印的。东留各庄《天仙圣母源流泰山宝卷》上的年代记载，是清康熙年间刊本。根据车锡伦《中国宝卷研究》里介绍，与之同名的宝卷最早的版本乃明代。这至少可以说明，明清两代泰山宝卷就在流传。尽管经历了“文革”时期，圣母宝卷目前不仅保存完好，并且有相应的仪式及宣卷的活态传承。这种仪式传承的神圣性，以及宣卷之口传心授的传承方式，都说明碧霞元君信仰生发于民间。宝卷这种形式乃民间宗教的产物，娘娘宝卷的产生及应用最初只限于民间，后由于朝廷对其进行赐额赐号，其与国家祭祀不断地融合吸收，随着碧霞元君信仰的不断上升，宝卷这种形式也慢慢地进入到官方的祭祀视野，其与泰山、岱庙、东岳庙有着密不可分的必然联系。碧霞元君庙会主祭祀仪式与岱庙东岳庙祭祀仪式具有相同相通性。

三、东留各庄《天仙圣母源流泰山宝卷》

东留各庄保存有康熙年间的《天仙圣母源流泰山宝卷》五卷（图5-4），所藏宝卷仅个别地方有破损，基本完好。东留各庄碧霞元君庙也有乐器演奏和宣卷，乐器演奏是配合宣卷进行的，宣卷所用的宝卷根据康熙年间的宝卷复制而成，所幸的是东留各庄传承宣卷奏乐之人是一批年轻的小伙子，他们会演唱工尺谱，说每年的正月十五前后庙会，要把五部经卷全部唱一遍，而且经卷上的所有乐曲他们基本上都能演唱工尺谱字。

图5-4：《天仙圣母源流泰山宝卷》五卷

泰山宝卷内包含曲牌详情：

册数	乐曲数量(首)	包含曲牌名称
第一卷	10	举香赞、金字经、山坡羊、挂金锁、挂真儿、傍妆台、哭五更、五更挂金锁、皂罗袍、驻云飞
第二卷	13	举香赞、叠落金钱、侧郎儿、金字经、罗江怨带过棉荅续、桂枝香、一封书、驻马听、黄莺儿、傍妆台、红绣鞋、耍孩儿、傍妆台
第三卷	10	举香赞、甘州歌、挂金锁、妻上夫坟、浪淘沙、金字经、懒画眉、皂罗袍、挂金锁、棉搭絮
第四卷	41	侧郎儿、金字经、金字经、驻云飞、挂金锁、二犯傍妆台、皂角儿、挂金锁、傍妆台、金字经、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙（三）、浪淘沙、浪淘沙
第五卷	14	举香赞、拜元明、金字经、驻云飞、挂金锁、皂角儿、挂金锁、傍妆台、金字经、浪淘沙、浪淘沙、浪淘沙、浪淘沙、浪淘沙

东留各庄娘娘宝卷共有曲牌88首，其中《哭五更》与《五更挂金锁》指的是一首乐曲，曲牌都用【哭五更】。据宣卷人讲，《五更挂金锁》是指《哭五更》后面的曲牌为【挂金锁】。对照宝卷曲牌标注，也的确如此，《罗江怨带过棉荅续》和它一样是指【罗江怨】【棉荅续】两首曲牌，此处“棉荅续”与后面的“棉搭絮”实为同音不同字的同一首曲牌。“浪淘沙”后的“三”是指此处《浪淘沙》唱三遍。

综上，去掉各卷重复曲牌，实际泰山宝卷五卷共包含25首不同乐曲：《举香赞》《金字经》《山坡羊》《挂金锁》《挂真儿》《傍妆台》《哭五更》《叠落金钱》《桂枝香》《驻马听》《甘州歌》《浪淘沙》《妻上夫坟》《罗江怨》《皂罗袍》《驻云飞》《一封书》《黄莺儿》《红绣鞋》《耍孩儿》《懒画眉》《棉搭絮》《侧郎儿》《皂角儿》《拜元明》。

宝卷内包含的25首曲牌，目前流传下来可以唱的有13首：【举香赞】【金字经】【山坡羊】【挂金锁】【挂真儿】【傍妆台】【哭五更】【叠落金钱】【桂枝香】【驻马听】【甘州歌】【浪淘沙】【妻上夫坟】。以前有而今不会演唱的曲牌12首：【罗江怨】【皂罗袍】【驻云飞】【一封书】【黄莺儿】【红绣鞋】【耍孩儿】【懒画眉】【棉搭絮】【侧郎儿】【皂角儿】【拜元明】。详细列表如下：

表5-3

曲牌总数(去重)25首	目前可唱曲牌13首	已经失传曲牌12首
举香赞、金字经、山坡羊、挂金锁、挂真儿、傍妆台、哭五更、叠落金钱、桂枝香、驻马听、甘州歌、浪淘沙、妻上夫坟、罗江怨皂罗袍、驻云飞、一封书、黄莺儿、红绣鞋、耍孩儿、懒画眉、棉搭絮、侧郎儿、皂角儿、拜元明	举香赞、金字经、山坡羊、挂金锁、挂真儿、傍妆台、哭五更、叠落金钱、桂枝香、驻马听、甘州歌、浪淘沙、妻上夫坟	罗江怨皂罗袍、驻云飞、一封书、黄莺儿、红绣鞋、耍孩儿、懒画眉、棉搭絮、侧郎儿、皂角儿、拜元明

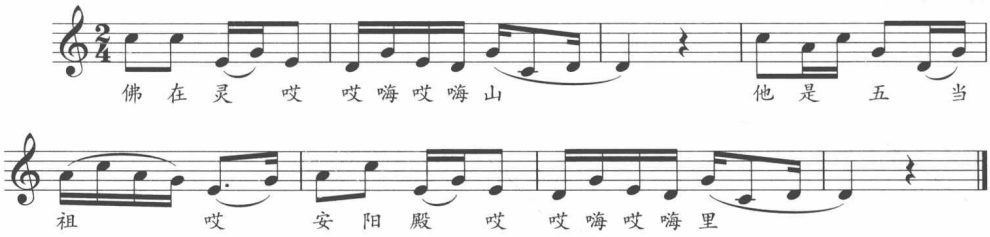
经过几次田野考察，已经把所有能唱的曲牌采录完，其可唱乐曲都已经记录成谱。

第一卷内曲牌【挂金锁】，歌词内容用【挂金锁】曲牌进行演唱，共唱五遍，每遍歌词不同，但是曲调一致，属于同曲多乐段反复。下面乃乐曲一遍的词谱记录。

谱例5-1

挂　金　锁

张书会、张胜林等唱
逯凤华记谱



东留各庄泰山宝卷内【哭五更】曲牌乃属于民间流传之五更体系，详见前面分析。共五更五段，属于同一曲牌反复五遍，每段歌词不尽相同，每一更采用上下两句式，上下句乐曲基本相同。

谱例5-2

哭 五 更

张书会、张胜林等唱
逯凤华记谱

一更 里哎 梦千 花 梦见娇 儿 来到 家 影影沿 沿

看见了他 哎 千 花 哎嗨嗨 哎嗨哎嗨 哎嗨哎嗨吆

怎么不和 说句 话 哎嗨 哎嗨哎嗨 黑夜 里哎

想哭 天 你在外 边 那里 涝涝淘 淘 难

生死谁 无 上峦 山 千 花 哎 哎哎嗨哎嗨

哎嗨哎嗨嗨 娘在 眼前 现 哎嗨 哎嗨哎嗨嗨

泰山宝卷写的是与碧霞元君有关的一个个小故事。宣卷实际上是将这一个个故事套用上曲牌，用念唱的方式表达出来。该宝卷宣卷有如下几个特点：

1. 多用衬词。演唱故事过程中多是一字一音或者一字双音，因为曲牌是固定的，为了和乐曲相匹配便于演唱，没有字的地方多用衬词“哎”“嗨”填充。

2. 每段句式相同。由于故事情节所限，在宝卷的谱本上通常把一个故事分成字数相同的若干段，每段的字数及格律基本相同且采用曲牌的不断反复。有个别故事无法分成字数相同的段落，每一句既能保证意思的完整性又能和曲牌配上，采若干个衬词填充。

谱例5-3

挂 真 儿

张书会、张胜林等演唱
逯凤华记谱

观音啊 老母 离哎老 宫啊 因度啊 众生 入 凡龙啊

真性 啊哎嗨 悠 悠 泪哎纷 纷哎哎嗨哎嗨

嗨呀单单啊 白等午哎时 晨啊光光哎 浩浩雾哎腾

腾啊因数 啊哎嗨儿 女 不哎顾 明哎 哎嗨哎嗨嗨呀

3. 一领众合。在宣卷的过程中，通常有一人主唱，由于伴奏多为铛子、木鱼这样的击节性乐器，没有旋律乐曲，因此曲调的高低全由这一领唱者掌握，其唱曲牌的第一句，后面的人按其音高节奏往下进行。

同一曲牌反复演唱。根据故事内容的多少，通常一个小故事只包含一个曲牌，故事内容及字数的多少，决定这一曲牌反复的次数，故事越长曲牌反复得越多，反之越少。

小 结

东岳庙民间祭祀乃整个东岳庙祭祀系统中祭祀群体最为庞大的一支。庙会是民间祭祀东岳神最完美的体现。作为官方主办的东岳庙会，体现了东岳庙祭祀多层级多类型性。

首先作为官方主办的东岳庙会，其官方的祭祀不可或缺，其仪式及用乐与地方官府东岳庙祭祀同；东岳泰山神乃道教系统内的神祇，历史上官方祭祀与道教祭祀东岳神的融合，使得道教祭祀仪式及用乐以独立的个体参与到官方的东岳庙祭祀中来。道教东岳庙祭祀仪式乃道教所独有，不同于国家东岳庙之祭祀仪式，然其用乐层面，由于道教音乐某些仪式程序用乐对世俗用乐的吸纳，由此体现出其与国家礼制用乐既有相同性又有差异性；民间东岳庙祭祀或以个体为单位祭祀，或是群体性的集体供养，体现出多种供养形式的存在，岁时年节的烧香祭拜，庙会之献戏、宣卷等多种音声供养形式，构成了民间东岳庙祭祀的形式多样，乐用丰富。

明代以后，碧霞元君信仰的提升被视为泰山神女性化身的碧霞元君祭祀成为东岳庙祭祀之一员，民间对这位女神的祭祀，基本上仿用了对泰山神的礼遇。皇帝、皇亲国戚祭拜碧霞元君，其祭祀仪式上必然体现国家祭祀最高规格的样态，地方官府的祭祀在仪式及用乐上则体现官方祭祀用乐的统一规定性。民间宗教与民间信仰层面主要体现在宝卷及宣卷上。这三种不同的祭祀系统在同一仪式上同时出现，体现了三者之间的互动。其用乐上则有吸收融合、上升提炼的过程，音乐层面既有相同一致性的层面又有差异性。通过对各地存留的碧霞娘娘宝卷内所包含乐曲的搜集以及祭祀情况来看，无论是在祭祀仪式还是仪式用乐上，与东岳庙祭祀及其用乐都具有较高的一致性。

第六章　民间礼俗对国家礼制仪式及用乐的接衍

根据相关文献记载以及田野考察的材料，各地信仰如东岳大帝、碧霞元君、城隍、真武大帝、药王、火神等的祭祀仪式中基本的仪式都很相似。比如，大部分的祭祀仪式都与道教有关，或者说都会有道教仪式或有道士的参与，都会有请神、祭祀、巡游、消灾祈福这样的一些过程。除了有道士的参与，有道教科仪音乐与道教音乐外，地方鼓吹乐班或乐社的参与也是必不可少的。其所演奏的音乐，无论是音乐会社还是音乐班社都有高度的一致性，就连所谓的道教音乐也都有着很大的相同相通性。当下看到的信仰神祇有很多共性，如南北方多神信仰的一致性、多种信仰神祇的一致性、信仰神祇祭祀仪式及用乐的一致性等。何以会有如此多的共性存在？是什么原因造成了这种一致性？

第一节　国家礼制仪式及用乐的民间接衍

祭祀是为礼，封建社会将祭祀之礼按照不同的用途类归为“五礼”（吉、嘉、军、宾、凶），“以吉礼事邦国之鬼神示，以凶礼哀邦国之忧，以宾礼亲邦国，以军礼同邦国，以嘉礼亲万民”。五礼涉及国家社会生活多层面的仪式用礼，国家也根据礼制的不同规定了相应的乐制类型，长此以往形成固化为用的状态。如国家大、中、小祀三献礼有规定程序；各种不同层级的礼制仪式，不同朝代均有相应统一的用乐。

国家吉礼乃对信仰鬼神的祭祀，具有祈福保安之意。特别是明清时期划归为民间小祀的神祇，各地方官府都要祭祀，且大部分神祇都会建庙祭祀，可以说小祀乃最接地气的神祇。长此以往，人们形成了对小祀神祇神灵的一种信仰认同，

岁时年节、初一、十五便会去庙里烧香祭拜。国家封建制度解体以后，相应的国家祭祀等级也消失，曾经是官方系统的祭祀神庙被遗留下来，官方固化为用的小祀神祇祭祀被民间接衍，民间对这些神祇的祭祀没有限制，国家礼制演化为民间礼俗。这种演化接衍，当然不仅仅是信仰层面的，还有长期依附于这种礼制的仪式及其用乐，这种固化的形式不可能单独脱离出去，信仰、仪式、仪式用乐，三者是一个固化的整体，同步接衍，缺一不可。

一、民间礼俗对国家礼制仪式的接衍

民间对传统国家礼制的接衍主要体现在五礼之吉、嘉、宾、凶四礼的接衍。国家吉礼转化为市井吉礼，如明清时期对国家小祀体系内神灵的祭祀转而为民间习俗。凶礼的接衍主要体现在民间丧葬仪式活动中。嘉礼的接衍主要体现在宴礼、庆贺礼、婚礼等方面，如农村与人们生活息息相关的盖新房上梁、结婚、生子、孩子过满月等。

对吉礼的接衍，更多地体现在对小祀祭祀体系内神灵以及地方官府所认同的神祇、民间信仰神祇等的祭祀上。小祀神祇的民间接衍，表现在原来只有官方才可以实施的三献礼被民间礼俗接衍。1950—1965年的《台湾省通志稿》载：

> 祭祀，乃为人生相接之具体表示，用意固在敬神，而亦重在求神。所谓敬神，即敬天尊祖，崇德报功是也。求神，不外乎祈祷：个人方面所祈祷者，在消灾降福，富贵长命；集体方面所祈祷者，则在风调雨顺，合境平安。祭祀，必有其礼仪。礼仪，必有其方式。其内容与方式，大致如下：
>
> 1. 神前摆列牲馔祭品。2. 燃点神案蜡烛。3. 神前献茶三杯。4. 焚香迎神。5. 敬酌第一次酒。6. 掷杯筊以问神明之降临。7. 神明既降，进第二次酒。8. 有祈祷于神明者，掷杯筊以问神明之诺否。9. 双手捧持冥纸与爆竹，拜供神明察看。10. 焚烧冥纸，燃放爆竹。11. 进第三次酒。12. 掷杯筊，问神明已否餐毕。13. 持酒泼洒冥纸灰烬，以防纸灰飞散。①

① 《台湾省通志稿》（下卷）（1950—1965年铅印本），丁世良，赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（华东卷），第136页。

在封建社会，三献礼只有官宦人家才有资格使用，普通百姓不得僭越。“今议居丧致祭，只许请服亲、至戚，非士宦之家不得擅用礼主及僭行三献礼，并不得滥用鼓乐，献羊豕，以滋僭越繁费。”①

民国三十五年（1946）《潮连乡志》卷七《洪圣龙王巡游记·迓圣》载：

> 神到之处，各礼生在前途迎迓。銮舆将过，主祭者呈递手本。神则暂驻，执事者分列两旁。堂官接到手本。则趋前半跪启奏，谓某处某人叩迎圣驾，銮舆遂过。礼生随之而入，击金鼓，鸣炮三响，以示欢迎。神既就座，然后，行三献礼。礼毕，堂官又喝令‘排班伺候’，乃复半跪，请神起銮舆。礼生先出门，鹄立道左，俟神去，乃返。谓之送神。②

再如，民国二十三年（1934）《奉天通志》记载当地汉族民间家祭仪式的各个程序环节，如下：

> 附礼祭仪式：击鼓三通、执事者各执其事、启帏、引孝子出帏、陪祭者亦出帏、就位、序立、迎神、举哀、哀止、鞠躬、拜、兴、再拜、兴、三拜、兴、四拜、兴、执事者引孝子盥洗、焚香、酹酒。（以上通赞。）
>
> 诣盥洗所、濯水、净巾、诣香案前、就位、升香、跪。酹酒、再酹酒、三、毛血、毛杀、兴、鞠躬、拜、兴、再拜、兴、三拜、兴、四拜、兴、复位。（以上引赞。）
>
> 执事者诣灵前行初献礼。（通赞。）
>
> 诣灵位前、就位、升香、跪、献箸、献爵、献果、献肴、献羹肴、献簋、献帛、兴、鞠躬、拜、兴、再拜、兴、复位。（以上引赞。）
>
> 侑食、复位、跪、俯伏、垂帏、作乐、礼宾稍休息、乐止、启帏、噎歆、兴、执事者引孝子诣灵前行终献礼。（通赞。）

---

① 《洪洞县志》卷九，清同治十一年（1872）补刻本，丁世良、赵放等：《中国地方志民俗资料汇编》（华北卷），第669页。

② 卢子俊：《潮连乡志》卷七《洪圣龙王巡游记·迓圣》，转引自〔日〕田仲一成：《中国祭祀戏剧研究》，北京：北京大学出版社，2008年，第41页。

诣终献所、就位、升香、跪、献羹肴、献大簋、献饌、献漱、献帛、兴、鞠躬、拜、兴、再拜、兴三拜、兴、四拜、兴、复位。(引赞。)

侑食、复位、跪、俯伏、垂帏、作大乐、休息、乐止、启帏、噎歆、兴、礼毕、辞神、鞠躬、拜、兴、再拜、兴、四拜、兴、执事者引孝子捧帛衣望燎。(通赞。)

诣望燎所、一揖、再揖、三揖、孝子合家入庐举哀。(引赞。)①

当下很多地区，小祀神祇转化为民间礼俗以后，仪式均有沿袭，如河北地区对火神、龙神、药王等小祀神祇的祭祀（如图6-1）：

图6-1：河北地区的人们祭祀神祇现场

农历十月十一至十三日，河北邢台沙河辛寨村三皇庙会，其中三皇祭礼仪式，包括请神、敬神、送神、望燎、祭孤等环节。其仪式各环节如下：十月十二日，主要是“请圣祖”，即请神仪式。首先到村中各个小神庙祭拜，请神到三皇庙。大醮时，则需要会中多名管理者和响器吹打班一同前往请神；十月十三日，正式祭祀。八点半“踩街游村”奉神（三献礼上贡品、上香、众人跪拜）；十点半左右，举行送神仪式；中午一点，举行望燎仪式；结束后，信众要装一桶剩余斋饭配白面、小米，由两位女信众抬到村东头施食孤魂野鬼。②

河北省石家庄赵县范庄村“龙牌会”。起初这里的“龙牌会”是为了祭祀勾龙，每年的农历二月二举行大型的祭祀活动乃历史上官祀龙神的民间接衍，陪祀

① 《奉天通志》(1934年铅印本)，丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》(东北卷)，1989年，第14页。

② 常江涛：《明清国家小祀“先医药王”祭礼仪式及用乐研究》，中国艺术研究院2015届博士学位论文，第126页。

神灵还有三皇及历代名医画像。民间将与生活有关的神灵，或者是本地区人们普遍信奉的神祇一同祭祀是普遍现象，历史上国家祭祀神祇也通常是主祭神祇之外供奉多个陪祀神祇，民间的这种现象，也正是国家礼制转化为民间礼俗的一个重要特点。“龙牌会”的主要仪式为：初一：迎神。正祭日子初二、初三：祭神，饺子上供、念佛、花会表演。初四下午：送神、望燎仪式期间唱经、出水（祭孤）。[①] 范庄“龙牌会”又叫“皇天大醮”，当地人称龙牌会祭祀为打醮，与道教科仪有不解之缘，从仪式中祭孤环节来看，应该是吸收了道教之斋醮科仪的成分。

井陉秀林镇北秀林村正月二十马火会，村中现有文昌阁、马王庙、虫王庙、龙王庙、观音庙等古庙遗存。“马火会”乃历史上官祀马王庙的民间遗存，其仪式主要环节包括：接贡、踩街拉会（这个环节包括请神、奉神等环节）、送神。

山西潞城贾村，明清时期的古庙为碧霞宫、白衣堂、观音阁、关帝庙、崔府君庙、祖师庙、三元宫、玉皇庙、三大士庙；遗址有文昌阁、佛典、吕祖庵、土地庙、五道庙。历史上碧霞宫、玉皇庙均有戏台，现存古戏台有三大士庙和关帝庙。贾村传统的迎神赛会戏曲演出是以碧霞宫为中心展开的“有规律、有传承、官方参与的祭祀活动”。其赛会仪式包括：请神、迎神、头场、正场、末场、送神等几个主要环节，用时六天。请神之前要进行插祭，献棚子内主要是戏剧人物和戏剧舞台。其中头场、正场、末场的演出，主要就是奉神，演出多以戏剧为主，还有民乐表演。[②]

不仅仅是上述主祭仪式之相同以及献戏之普遍存在，我们看到明清官祀神祇庙会上的“弈神出游”仪式环节也被民间礼俗接衍，在20世纪初的庙会中也是一种普遍现象。

当下众多的庙会如天津天后宫天妃庙会，菏泽、泰安等地东岳庙会以及河北邢台、范庄等地的各种庙会也都有诸如“出巡”“神架踩街”等仪式活动。城隍、东岳、碧霞元君、关帝、龙王等神灵，在信众们的眼里，它们就好比是地方的父母官一样，保护着一方水土及信众的安康。抬着神像出游，就好比是神灵巡视其所管辖的地区，所到之处都在他的保护范围之内，该地区的民众就会因此获得神灵的佑护。

---

① 常江涛：《明清国家小祀“先医药王”祭礼仪式及用乐研究》，第128—131页。

② 王学峰：《贾村赛社及其戏剧活动研究》，中国艺术研究院2007届博士论文，第10—14页。

文昌、先医药王、马神、火神、龙神乃历史上明清小祀的民间俗化，我们看到上述祭马神、火神、龙神等民间祭祀中，其仪式均包含请神、奉神（三献礼）、送神等几个主要环节，并且各个不同祭祀神祇仪式大致相同，请神、奉神（三献礼）、送神、望燎等仪式与国家祭祀仪式同。民间礼俗中的祭祀，其仪式主要环节延续了国家礼制之仪式程序。正是由于国家小祀神祇祭祀的普遍一致性，而形成了全国各地民间礼俗中祭祀神祇的一致性以及祭礼仪式之相同性。

二、民间礼俗对国家礼制仪式用乐的接衍

民间礼俗对国家礼制的接衍不仅仅是祭祀种类的接衍，还体现在相应的仪式及用乐上；不止于此，民间对传统礼制以及礼制仪式及用乐的承接，还存在相当多的演化成分。在众多接衍于国家礼制的民俗中，吉礼以及凶礼的承接相对稳定。特别是吉礼，因其祭礼的特殊性，直接服务于神灵，乐人们长期固化的礼乐观念“为神奏乐”不得随意改动，因此在民间礼俗中仪式的核心环节，得以原样保存。如上述所说当下民间祭祀火神、马神、三皇等神祇时，不仅仪式具有相同性，且三献礼之用乐，以及献戏酬神等都具有一致性。

当下看到承担民间礼俗之用乐的各种“音乐会”音乐班社，相当一部分乃是历史上曾经服务于当地各种官祀神庙系统用乐的官属乐人的后人。封建国家体制解体以后，这些乐人由服务于官方转为服务于民间，还有相当一部分音乐会乃来自附近庙宇宫观等僧道的传授等。自唐代始，道教斋醮科仪进入到东岳庙官方祭祀的场域内，作为官方认可的、独立于官方祭祀仪式之外的道教祭祀仪式而存在。在上述的文献中我们已经举例看到，道教的斋醮科仪在明清时段官方主持的庙会中是普遍现象，在某种程度上可以看做是东岳庙会的固化形态。封建国家体制解体后，这种固化为用的道教科仪随即被民间接衍，道教科仪的参与不仅限于东岳庙会，在各地的城隍庙会、碧霞元君庙会、药王庙会，乃至天妃庙会，道教科仪都是极为普遍的现象。民间对道教科仪音乐的接衍，主要体现在和道教科仪固化为用的仪式程序中，在众多神灵的圣诞日会请当地或者附近道观的道士来做法事。北方地区通常是全真道，其科仪音乐分为两种，一种是道教体系内科仪音乐，通常是十方韵，另一种是法事过程中穿插的与国家礼制仪式用乐具有相通性

的曲牌音乐，也即一些僧道所用的俗曲。由于使用场合功能的不同，上述这些曲牌被道教接纳，从而使这些本身为世俗之用的乐曲，从某种意义上而言脱离了其世俗性，也使得官乐佛道存。而寺院用乐传承的严谨性，使得寺院所保存的乐曲离传统更为接近，当下我们看到很多地区的音乐会社的乐曲来源，就是由当地的寺庙宫观所传承，因此更多地保存了乐曲之原样。

目前各地留存的相关乐谱如东留各庄《天仙圣母源流泰山宝卷》内含乐曲、东藏庄《音乐歌》、泰山岱庙藏谱《玉音仙范》、车锡伦《中国宝卷研究》收录的各种宝卷内含有的乐曲、《五台山佛教音乐》等谱本所包含的乐曲，有很多同名现象，仅从曲名来看有很高的重合率，而不同的乐曲主要体现在一些地方戏曲的曲牌子或者民歌上。相关谱本所含乐曲曲牌列表如下：

表6-1

宝卷名称	宝卷内含曲牌	年代
《东岳天齐仁圣大帝宝卷》	驻云飞、尾声、南步步娇、二犯傍妆台、皂罗袍、桂枝香、跌落金钱、红绣鞋、懒画眉、对玉环、金衣公子、北折桂令、红纳袄、清江引（叹老歌）、上小楼、红莲儿、耍孩儿、寄生草、挂金锁、折桂令、得道还源歌、皂罗袍、随缘普化莲花落、桂枝香、四换头桂山秋月带清江引、五更耍孩儿、五字经、六字歌、七字歌、侧郎儿、跌落金钱、耍孩儿	明刊本
《灵应泰山娘娘宝卷》	上小楼、驻云飞、耍孩儿、金字经、侧郎儿、红绣鞋、朝天子、圣母娘娘送子歌、桂枝香、黄莺儿、清江引、皂罗袍、挂金锁、罗江怨、傍妆台、一封书、叠落金钱、山坡羊、寄生草、锁南枝、浪淘沙、步步娇、驻马听（还元歌）、甘荷叶、连还耍孩儿	明黄天教宝卷万历刊折本
东留各庄《天仙圣母源流泰山宝卷》	举香赞、金字经、山坡羊、挂金锁、挂真儿、榜妆台、哭五更五更挂金锁、皂罗袍、驻云飞、十方佛、叠落金钱、桂枝香、一封书、驻马听、黄莺儿、榜妆台、红绣鞋、耍孩儿、傍妆台、甘州歌、妻上夫坟、浪淘沙、懒画眉、棉搭絮、侧郎儿、驻云飞、二犯傍妆台、皂角儿、浪淘沙	清代
《泰山圣母苦海宝卷》	天台景、画眉序、清江引、折桂令、山坡羊、傍妆台、耍孩儿、金字经、婆儿乐、耍孩儿、桂枝香、驻云飞、青松叶、侧郎儿、风淘沙、红莲儿、上小楼、观花园、折桂令、叠落金钱、懒画眉、龙戏珠红莲儿、朝阳洞、傍妆台、上小楼、心遂令、五更、叠落金钱、五更、一枝花、桂枝香、皂罗袍、清音乐、折桂令、圣天景、梧桐叶（参禅打坐歌）、画眉序、驻云飞、叶儿落、步步娇、步步高、金落锁、七字歌、声音乐、修行乐、折桂令、金字经、红莲儿、浪淘沙、星辰歌、天宫景、耍孩儿、桂枝香、侧郎儿、金字经、沙滩景、傍妆台、叠落金钱、喜乐五更、皂罗袍、婴儿乐、挂针儿、天宫景、法线景、一枝花、桂枝香、鳌鱼受封、红莲儿、耍孩儿、锁南枝、挂金锁、寄生草、金字经、金落锁、金字经后代梧桐叶、傍妆台	清南无教宝卷，清初稿本

（续表）

宝卷名称	宝卷内含曲牌	年代
泰山岱庙藏谱《玉音仙范》	靠凡清吹、貂蝉拜月、大闪门、报子令吹南碟落、锁南皮、急三枪、尾声、靠凡柳戏、清江引。战板、七调迎仙客、云锣清吹后节、上字调清吹、鱼郎追舟吹风雨送战板、武三思斩妖、步步娇、折桂令、雁儿落、江儿水、下江南、园林好、侥侥令、沽美酒、前腔、过战赶船、战板、清江引。雅一靠凡清吹、关西、西楼托梦、朝天子、三义节、醉酒、葵花园、柴弟兄、归本元、哭腔思、离别、点将、大闪门、黄莺、山坡羊、壹江风、代小拜门、叠落金钱、捌板、捕灯蛾、香腮娘、归洞、尾声。锁南皮、桂枝香、罗罗、爆调、尾声。一封书、黄莺、大青羊、园林好、尾声。凡四调清吹战板、贾平章游湖吹船引、四季春、美坛交、西湖景、沽酒村、接楼台、千里乐、代柳戏、迎风辇、三献香、拾供养、迎仙客、五供养、浪淘沙、请三宝、送三宝、粉红莲、水莲花、吉生草、罗江院、月儿高、太平歌战板、朝阳歌、五圣佛、游仙台、金落锁、二板泰山景、青歌令、小扬州、大扬州、过桥引、双悲调、大月儿高、采茶歌、大吉生草、爬山虎、刮地风。游仙台、青歌令、小青羊、闹五更、打枣歌、闹五更、太平歌、泰山景、双悲调、大香柳娘、催云飞、小香柳娘	清同治、民国抄本
五台山佛教音乐曲谱中	青庙音乐：寄生草、三皈赞、五声佛。黄庙曲调：令调：挂金索、望江南、五供养、浪淘沙、一定金、豆芽黄、炉香赞、三皈依。小曲：万年花、月儿高、水龙吟、虞美人、银纽丝、粉红莲、茉莉花、梳妆台、跌落金钱、干枝梅、八板、爬山虎、采茶歌、山坡羊、如意歌	清代、民国期间
东臧庄“音乐歌”	扫月、赶子头帆、二帆、三帆。大桃金令大起、小起、单背调、扒山虎、豆芽黄、小桃金令、小辞曹、金字街、勤金杯、二帆三归一、大琵琶令、小琵琶令、妻上夫坟、四季鹅子大起、四季蛾子小起、三番、四番、五番、六番、粉红莲、小金歌、小桃红、雁过楼、四上苫、步步交、柳杨景、锁安枝、万年欢、大辞曹、二番、三番、四番、四季蛾子、番、反金腔、晴天歌、朝天子、一枝艳、一串鱼、扭亲娘、十反、二板、头板、二板、八板、闲套、开手板、乱弹、乱弹二板、天二三、其相回、江二水、一嫁风、到提银灯、滚故令、大抱台头番、二番、三番、小抱台子二板、蒲年纣、蒲年纣、德圣歌、小其相回、其相回二板、四六句、栗桃、饭店这诗集、回园、藏舟、金罗锁、十仄、渔家乐、栗桃、饭店这诗集、疑庆、藏舟、藏舟、粉笛、帆竹马、提剔灯、千万寿、文武才、太平年、万道金光、小上楼、石榴花、其二，共91首	东藏庄民国二十三年（1934）十二月三十日立

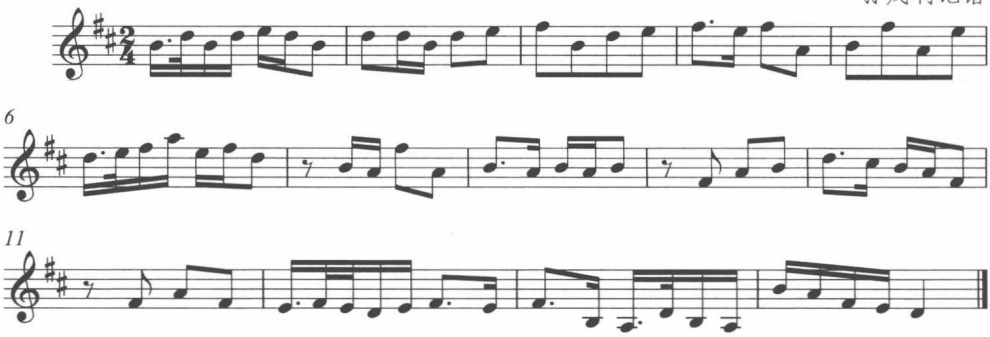
上面所列谱本只是众多谱本中的一小部分，通过上述列表可以很清晰地看出，各种用于不同性质的祭祀对象的乐谱抄本，其所包含的乐曲曲牌有很多重合。在前述章节中本人已经对国家礼仪用乐、佛道教祭祀用乐，以及民间礼俗中用乐的相同一致性进行了相关辨析，其根本原因乃国家制度规定性以及各种不同用乐的相互吸收借鉴的原因，故此对于这部分不再做过多的叙述。

目前民间礼俗中所使用的频率比较高的乐曲有很多不仅同名，而且乐曲也基本相同，如全国各地民间礼俗中所使用的《朝天子》《八板》《小开门》等。

谱例 6-1

京剧小开门

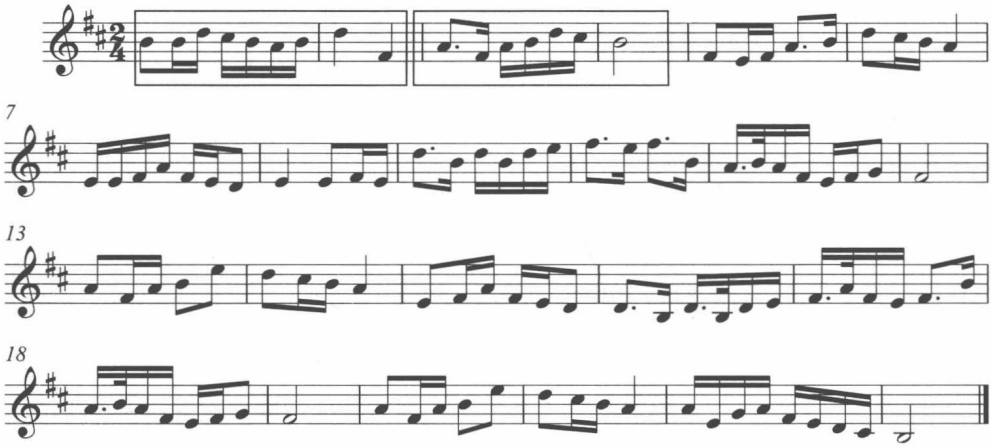
黄富科演奏
孙茂利记谱



谱例 6-2

朝　天　子

黄富科演奏
孙茂利记谱



这些乐曲都是国家礼制用乐的原样接衍，在民间礼俗所用的过程中，民间艺人在演奏中做了一些加花变奏，但乐曲的基本样态没有太多的改变。

三、各谱本同名曲牌分析

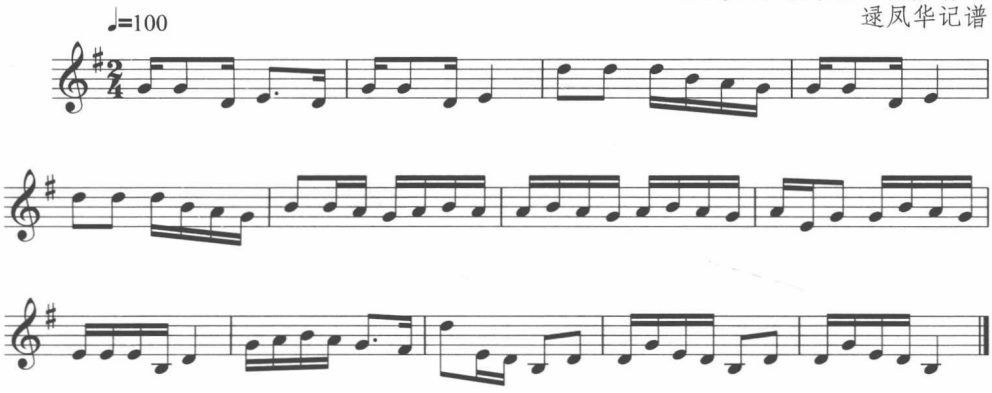
（一）【哭五更】

【哭五更】属于五更体系的一种，也即是“同宗民歌”[①]的意义。按照冯光珏先生的说法，这类乐曲属于“五更”母体的派生枝，《五更调》在全国各地带有普遍性，查看全国器乐曲集成，几乎所有的省份都有“五更”体系的乐曲，这类乐曲在全国带有普遍性。东留各庄【哭五更】与河北地区【哭五更】比较如下图：

谱例6-3

哭　五　更

张建臣、张书会、张胜林唱
逯凤华记谱



谱例6-4

哭五更（片段）

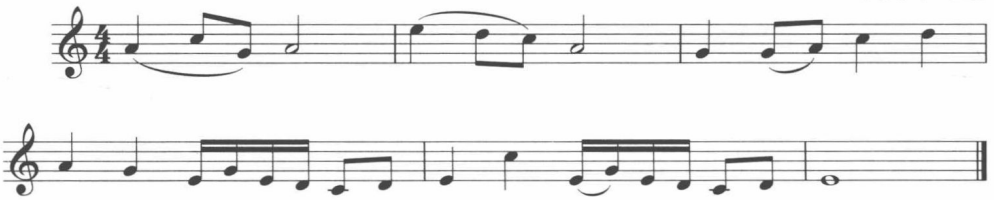
永海光钧记谱
天津地区

① 冯光钰：《中国同宗民歌》，北京：国文联出版公司，1998年，第1页。

谱例6-5

叫五更（片段）

欧阳秀嫣唱
找舜才记谱



三首乐曲虽然存在一定的差异，但仍有相当程度的一致性。从旋律线条上，乐曲的走向有相当的吻合，河北于淑珍唱的《哭五更》，[①] 散板的末尾与东留各庄张书会等人唱的《哭五更》的后四小节，实际上就是加入的变化变奏音多少的问题，东留各庄乐曲末尾四小节，如果去掉加花变奏，截取骨干音，就可以写成：

1 6 | 5 3 | 6 5 | 5 3

于淑珍唱的：

1 6 5 3 2 1 6 3 5 - - -

这样就很容易看出二者的共性。虽然说全国的【哭五更】都可以称为同源，但称母体同源更准确。

（二）泰山岱庙藏谱中《粉红莲》与五台山佛教音乐中的《粉红莲》

五台山佛教用曲《粉红莲》，被五台山僧人自称为小曲，据《五台山佛教音乐》一书介绍，小曲乃五台山佛教音乐中纯器乐演奏的乐曲，通常用于“合念”之后。青庙、黄庙每次合念后面都会接一两支小曲，据韩军介绍，小曲作用有三个，其一是诵经中间插入小曲，为的是使诵经人员得到休息，其二是为了活跃法事现场气氛，其三是为了娱乐在场的人。按韩军的说法，五台山小曲也应是在法事中所用乐曲，只是用于非特定仪式之外。泰山岱庙藏谱中《粉红莲》载于带有目录的《玉音仙范》谱本中，此谱本也是包含乐曲最多、最全者，涵盖了岱谱中

① 胡小满：《文化视野中的晚清燕赵小曲》，北京：北京科学出版社，2011年，第98页。

所有乐曲，现将两首《粉红莲》列出如下：

谱例6-6

粉　红　莲

逯凤华译谱
刘　佳打谱

谱例6-7

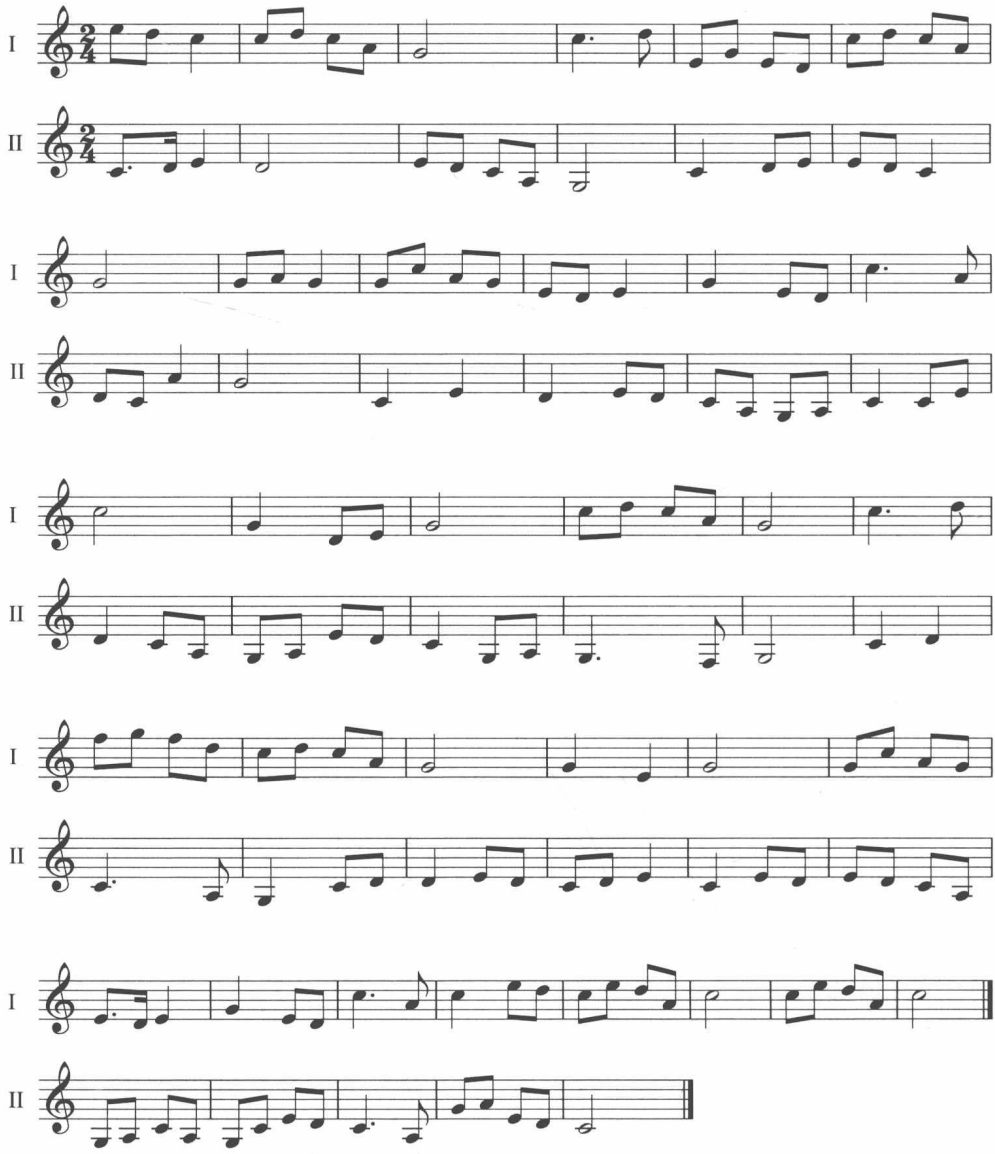
粉　红　莲

《五台山佛教音乐》

为了便于观察，我们将两首粉红莲放在一起进行比较，并且将相似小结对应列出如下：

谱例6-8：（Ⅰ为岱谱中《粉红莲》，Ⅱ为五台山《粉红莲》）

粉　红　莲



仅从谱面来看，岱谱中《粉红莲》要比五台山《粉红莲》长一些，通过反复的比对弹唱，发现二者从曲风上以及旋律的走向都极为相似，岱谱中《粉红莲》加花变奏要多一些，因此比五台山曲要长一些。我们将二首乐曲，按乐曲顺序将相似小节对应如图，就很容易看出：1. 每一个乐句的结束音相同；2. 每一个乐句旋律走向一致；3. 如果去掉乐曲加花成分，其骨干音基本一致。因此我们说岱庙藏谱中的《粉红莲》与五台山佛教音乐中所用《粉红莲》乃同一乐曲或者说是母体同源乐曲。

笔者在研究过程中所发现的不同曲本、不同祭祀对象所用乐曲，同名同曲现象也不止上述几首乐曲，本文只是选取了几首列入其中。如此众多的同名同曲乐曲历史上乃祭祀不同神祇所用，从另一个侧面印证了我们对国家礼仪用乐整体一致性与区域丰富性的认知，同时也印证了民间礼俗在对国家礼制接衍过程中仪式用乐之接衍。

第二节　东岳庙祭祀仪式用乐及相关形态考察

一、泰山东岳庙会

历史上泰山东岳庙会，明清前后的东岳庙祭祀内容有所不同，并且东岳庙会的正会日子，也多体现为两个日期。明清以前，无论是泰山本地还是全国各地的东岳庙会，都是以庆贺泰山神为主，时间都是在农历三月二十八。由于明代对碧霞元君（民间称泰山老奶奶）的崇奉一度高过泰山神，因此明清时期，泰山东岳庙会中，加入了对泰山老奶奶的庆贺。“传说碧霞元君的诞辰是四月十八日，与东岳大帝的诞辰时间（三月二十八日）相近，在不改变泰山庙会原有会期的情况下，可把庆贺碧霞元君的诞辰活动纳入进来。”① 直到“文革”时期东岳庙会废止，东岳庙会的正会之期都是三月二十八。

东岳庙会以民俗的形式存在于当下，历史上东岳庙会曾经遍布全国，而今的东岳庙会在全国的分布已远远赶不上从前，目前所知每年还在举办东岳庙会的有：北京东岳庙会、泰山东岳庙会、江苏省姜堰市北郊兴泰镇尤庄东岳庙会、江

① 吕继祥：《泰山庙会论述》，《民俗研究》1994年第1期，第58页。

苏省如皋市顾庄东岳庙会、仪征东岳庙会、襄汾东岳庙会，襄汾襄光路湖李村西东岳庙会、山西蒲县东岳庙会、昆山巴城镇东岳庙会、河南晋城高都东岳庙会、西安市周至县东岳庙会。

泰山东岳庙会作为东岳庙祖庭所在地的庙会，在20世纪初曾一度衰落，“文革”时期被废止，直至1986年泰安市政府才又恢复了泰山庙会。这届泰山庙会的会期是公历5月6—12日，即农历三月二十八至四月初四，会场设在岱岳观旧址一带。2008年泰山东岳庙会列入国家级非物质文化遗产名录，之后每年都会定期举行庙会：2009年4月10—14日，2010年4月28日—5月3日，2011年4月17—21日，2012年4月2—7日，2013年4月24日—5月1日，2014年4月14—20日，2015年5月3—7日，2016年4月21—25日，2017年4月11—16日，2018年4月29日—5月6日。庙会正会日期都在农历三月十五日前后，主会场均设在岱庙天贶殿，会期多为五天。庙会虽然仍以东岳庙会命名，但是在祭祀时间及内容上，多倾向于对泰山老奶奶碧霞元君的崇奉。通过近几年我们对泰山庙会的田野考察也发现，前来烧香的信众都以给泰山老奶奶祝寿为主。

2004年的泰山东岳庙会，于4月21—27日举行，分庙宇活动及其他旅游活动项目，其中庙宇活动涉及岱庙、灵应宫、王母池、关帝庙、普照寺五处庙宇，活动主题为“逛庙祈福保平安”。在岱庙内举办了东岳庙会历史沿革展、乾隆与泰山专题展；举行了有泰山特色、庙宇特点的旅游产品展销会；天贶殿前，设有武术散打擂台赛及大型仿宋泰山封禅表演。在灵应宫举办了猜灯谜活动、大碗茶服务活动、旅游纪念品展销活动，庙内设有济南市曲艺团的文艺演出。在王母池，于农历三月三举办蟠桃盛会，从五峰山聘请道士，设大型道场，同时举办适合氛围的文艺演出及茶艺琴棋书画表演。在关帝庙的古戏楼组织山东柳子剧团表演了精彩的折子戏。在普照寺组织“夕阳红”艺术团及戏曲票友进行文艺表演。在各项活动中，突出了王母池主“寿”、岱庙主“安”、关帝庙主“禄”、灵应宫主“生”、普照寺主“福”的“串庙”特色文化旅游线，体现了庙会活动主题“逛东岳庙会，览民俗风情，祈国泰民安”。

2009年的泰山东岳庙会又有了新的变化，自本届庙会起，依然由泰安市政府主办，但改由泰山风景名胜区管理委员会承办，并成立了专门的策划小组。本届

庙会首次设计并推出了泰山东岳庙会会徽，并以岱庙内发掘出土的宋代石刻画面中的童子为原型，设计推出了泰山吉祥物“泰山四喜童子”，取名“平平、安安、顺顺、当当”，寓意平安顺当。庙会于4月10日启会，至14日落下帷幕，会期四天。以岱庙为主会场，并设有多个分会场，共举办了11项主题活动。

2010年的泰山东岳庙会，于4月28日—5月3日举办，会期为六天，主会场在岱庙，庙会活动口号为“逛泰山东岳庙会祈平安吉祥福贵”。本届庙会活动内容更加多样，文化内涵更丰富，影响范围更广泛。共举办了包括祈“国泰民安”法会、王母池蟠桃会、非物质文化遗产展演等在内的20项丰富多彩的民俗文化活动。与北京大学合作举办“泰山颂”杨辛先生书画展与荷花艺术藏品展，提升了庙会档次；举办了奇石盆景展、汉方陶艺展、泰山旅游纪念品展销等一系列特色项目；推出了庙会文化大型书市；同时保留了泰山皮影戏等一系列非遗项目及捶丸、投壶等传统游艺竞技项目和“逛东岳庙会，获幸运大奖”等上届庙会反映较好的活动。

2015年5月3日（农历三月十五日）泰山东岳庙会在泰山岱庙天贶殿拉开了帷幕，会期五天。本次以“登泰山保平安，逛东岳庙会祈平安富贵”为主题的泰山东岳庙会，由泰安市人民政府主办，泰山风景名胜区、泰安市台办共同承办。泰安市委常委、副市长周桂萍，泰山景区党工委书记谭业刚，泰安市政府办公室副主任葛宝文，市直相关部门负责人出席活动仪式，同时还有来自韩国文化财厅、中国台湾信众参访团等人员参加。

我们于开幕式前一天到达泰山岱庙，岱庙隔壁便是“御座宾馆”，此处与岱庙仅一墙之隔。据桑明老师介绍，此处在清代以前原是皇帝来泰山祭祀封禅时的行宫，现在一些中央领导人来泰山视察也基本下榻于此。周围的建筑基本上是原样的保存，只是宾馆内部的装修体现了“与时俱进”。走在宾馆的院落里，能清晰地闻到隔壁岱庙的香火气息，走出宾馆大门，大街上随处可见商贩们卖香火及供品的摊点。

中午与事先约好的泰山风景区管委会的刘建新进行了座谈，他简单地了解我们此行的目的之后，便开始了我们的话题，以下是采访录音的主要节选：

逯：“东岳庙会是祭祀泰山神的，为什么我们这里的东岳庙会却是以祭祀碧霞

元君（泰山老奶奶）为主?”

刘：“虽然是东岳庙会，但是泰山老奶奶在咱们泰山的地位要高过泰山神，泰山老奶奶更为灵验，因此虽然是东岳庙会，实际上咱是给泰山老奶奶祝寿。”

逯：“史书中还有相关的文献记载，碧霞元君诞辰为农历四月十八，泰山神诞辰为农历三月二十八，为什么我们泰山的碧霞元君诞辰却是农历三月十五呢?”

刘：“三月十五是泰山老奶奶得道升仙的日子，四月十八是她诞生的日子，咱泰山上是选的她升仙的日子进行祭祀，另一个方面泰山神的诞辰是三月二十八，选这个日子两者可以一块祭祀也有这方面的原因。”

逯：“以往的庙会我看到有很多来自各地的东岳庙代表，如山西蒲县东岳庙、陕西西安东岳庙等，他们是咱们主办方邀请的还是他们自发来的？他们来的主要目的是什么？来了以后都做些什么?”

刘：“这些东岳庙香会都是自发来的，咱们没有邀请他们，都是各个地方的东岳庙的信众他们自发组织，这一天来到岱庙祭祀给泰山老奶奶献礼，送上一些衣服鞋子等。”

逯：“我们想去山上碧霞祠看看，这几天能上去吗？庙会期间碧霞祠有活动安排吗?”

刘：“碧霞祠没有特殊的安排，还是正常的早晚课，这次的庙会正好赶上五一小长假，你们还是别上山了，人太多。你们明天早上四五点钟起来去小泰山看看，烧香祭拜的人都排长队。”

小泰山位于泰山脚下，是上山的必经之地，距离岱庙不到2公里，里面供封东岳大帝和碧霞元君。一般来泰山祭拜的人如果没时间上山，在此处祭拜也和去山上祭拜一样。

次日早上四点半，我们准时从住所出发。走在大街上随处可以看到卖香火的摊点。每个摊点所卖的东西差不多，有香、元宝、寿桃等，并且还有很具现代风格的生日蛋糕。路边的香火摊点一个接着一个，两个相邻摊位之间有一两米的间隔，并且每个摊位上基本都有前来购买香火及贡品的香客。一路走过去随处可见陆续赶来烧香的人。

大约步行十多分钟，我们来到了此行的目的地小泰山，放眼望去前来烧香的

人已经排起了几十米的长龙。烧香的队伍里，上到几十岁的老人下到几岁的娃娃，每人手里都拿着祭拜用的香火，场面着实壮观。

图6-2：泰山东岳庙会上的香客

从香客的身边走过，就随意和他们攀谈起来。

逯："你们都是来给泰山老奶奶祝寿的吗？"

香客："对，给老奶奶过生日。"

逯："你们住得远吗？怎么来这么早？"

香客："有近的有远的，不早来更烧不上香，得早来。"

逯："你们都是来求什么的？"

香客："求平安，求家里的大人孩子都好，求老奶奶保佑。"

也许一句"求老奶奶保佑"涵盖了生活的方方面面，所有的祈许都包含在其中了。

我们几个也跟着队伍前行，队伍行进缓慢，因为要参加九点的开幕式，但是按照队伍的前行速度三个小时也进不到庙里。与管理人员说明了来意，希望能进庙里去采访一下，能不能让我们提前进去，拍些照片，然后采访一下。被得到允许后，我们进入庙中。

小泰山庙里面的院落地方不大，有二十多平方米的样子，虽然不到五点钟，但此时里面已经是人挤人了。由于是庙会期间，五一长假客流量太大，泰山风景管委会明文规定不让燃放明火，怕引起火灾，尽管如此，信众们也有自己的祭拜方式，他们一个个举香过头，以示燃香祭拜。他们大多数人都紧闭双目口中念念

有词，全神贯注地进行祈祷。他们的举动如此一致，就好像是事先商量好的一样，看到如此壮观的场面，我们一行人都很震惊。大家平时都忙于生计，而今天他们可以放下手头的工作，为了一个共同的信仰不约而同地聚集于此地，将工作中、生活中不愉快、不顺心的事在老奶奶面前诉一诉，给老奶奶念叨念叨，给自己的心灵找一个寄托，充满希望地迎接未来的生活。

举目望去，小院里挤了好几百个人，门外还有排着长龙等待的人，他们中有许愿的，也有还愿的，用自己的方式向神灵诉说着。在院落的最南面，正对着主殿的位置摆放着一个很大的香炉。一对年轻的夫妇正拿着纸钱往香炉里扔（香炉也不让燃香，象征性的把供奉的香火放进里面，也就预示着神灵已经接收了供奉），嘴里还念念有词，还不时询问身边穿着道衣的人。经侧面打听，我们得知这对年轻的夫妇早些时候来泰山求子，并喜得贵子，此次是来还愿的，同时烧个代表孩子的纸人，让它代替自己的孩子回到泰山老奶奶身边服侍，希望孩子此生平平安安。这一点与相关学者对民国庙会上的记载相一致。一般迷信妇女有恐小儿不长生者，多以制成之经童男女焚于神前，称为替身，盖取替而代之之意。[①] 看他们虔诚的样子不忍心去打扰他们，所以此处没有对具体的信众进行采访。泰山东岳庙会为官方主办，群体性参与，其中有官方的祭祀也有民间的供奉，庙会使得官方祭祀与民间信仰共同存在于一个大的祭祀场域内，在各自的体系内实现对神灵的祭祀与供奉。稍作停留后我们返回住处，准备参加上午的开幕式。

启动仪式（开幕式）于5月3日在岱庙天贶殿正式拉开帷幕，开幕式在天贶殿前的舞台举行，启会仪式于上午九点正式举行，到会人员有泰安市市长、泰山文管局局长、山东省道教协会副会长、泰安市博物馆馆长、泰山牛酒业董事长、泰山玉瓷研究所所长以及来自中国台湾、日本的信众团体代表等。

（一）仪式程序

1. 请神

开幕式开始的时间是在上午九点，实际上在上午八点岱庙开门时，门口就已经聚集了很多来自全国各地的前来烧香祭拜的人。除了日本、中国台湾的香客代表外，以泰安本地及周边地区香客为主。

---

① 张其军：《（民国）扶余县志》第十八章，民国油印本。

图6-3：泰山庙会戏曲演出地

近年的泰山东岳庙会，启会仪式上请碧霞元君宝卷，并为宝卷钤印这个环节都是必不可少的，而且这个环节也是整个仪式里面最为隆重和庄严的部分，宝卷的请出也就意味着碧霞元君的驾临。

上午九点，主持人宣布，2015年泰山东岳庙会启会仪式正式开始，有请碧霞元君洪福宝卷。此时在主席台侧方已经待命多时的仪仗队及锣鼓队同时奏乐，震耳欲聋。

仪仗队的奏乐由两个团体担任，一个是传统的锣鼓队，一个是现代的军乐队。两支队伍从穿着打扮及乐器装备上也很容易区分。锣鼓队身着民族服装，演奏的也是传统打击乐器，像锣、鼓等。而军乐队则是清一色的西洋管弦乐组合形式。两种不同风格的乐队组合，两种截然不同的演出曲目，要在平时是绝对不可能同时演奏。然而此时此刻，两支各自奏乐的队伍，两种风格截然不同的乐曲风格，却也并没有显得那么格格不入。两支乐队虽然都在各自奏乐，表达的却是同一种意思。乐与仪式相须为用，请碧霞元君洪福宝卷的仪式，实属仪式的“请神”环节，宝卷的请出，也就意味着碧霞元君的驾到。乐队主要目的是伴驾而行，主要是作为碧霞元君的仪仗用乐，也即“鼓乐导迎”。一方面彰显了对神灵的敬畏崇敬之心，同时也起到烘托现场气氛的作用。此时现场的观众，他们并不关心所演奏的曲目，及演奏曲目的人是什么样的装备，他们所有的注意力都放在碧霞元君宝卷上。在警卫以及鸣锣开道者的护送下，一行古代装扮的“侍女”护送宝卷来到主席台，将宝卷交由碧霞宫主持张诚达，并由他为洪福宝卷钤印。泰安

市博物馆馆长为泰山牛酒业董事长、泰山玉瓷研究所所长潘光珍颁赠碧霞元君钤印。随后乐队齐奏，此前的队伍护送宝卷归位，宣告此环节结束。这一仪式的完成也就意味着东岳庙会已经正式拉开了帷幕。

2. 酬神演戏

护送宝卷归位以后，就是进行节目展演。这一环节的演出在一定程度上是为了庆贺老奶奶诞辰，在某种意义上有献戏的成分，而另一个层面也是为了娱乐信众。

历史上泰山东岳庙会乃至各地方的庙会上，献戏是很普遍也是很重要的一个环节。全国各地的庙宇大部分都会有对着庙门而建的戏台。而今在泰山，山顶的碧霞祠，山下的关帝庙、王母池等都有古戏台的遗留。民国张其军《扶余县志》载：

> 四月十八日为海神诞生日，庙中亦有香火。四月二十八日俗称娘娘庙会，为一年中香火最盛之日。杂贩辐辏，行人云集，香火妇女络绎不绝，各处娘娘庙是日均有祭祀或演戏以志盛。
>
> “之所以如此，一是为了酬神祈灵，作为崇拜信仰的一部分；二是为了满足百姓放松身心、调剂生活的娱乐性要求。”①

> 岱庙于清末及民国初年，先后在配天门、仁安门西的西神门、天贶殿、后寝宫、东御座门前等地方设有戏台。东御座前的戏台，设在东御座垂花门前南侧。戏台坐北朝南，高约一米左右，台面约二十平方米，上铺木版，顶及台子的两边和后面用苇席遮蔽。戏一般每天上午一场，下午一场，唱的大多数是豫剧、莱芜梆子。在此看戏不需要交钱，雇戏班子的钱由岱庙各摊点凑，不足部分则有一些店铺赞助。②

庙会上的“演剧酬神”在献戏内容上也会因时代、地区有所差异。所上演的曲目一般都是那个时代或者地区流行的剧种。而今的庙会上，河北、天津等地区

---

① 赵世瑜：《狂欢与日常——明清时期的庙会与民间社会》，第193页。

② 刘雷明：《近代泰山庙会研究》，第27—28页。

的庙会主要是河北梆子、天津快书等。山东地区一般是山东梆子、河南豫剧等。历史上的东岳庙会除演戏外，庙会上还有诸如高跷、秧歌、旱船、杂耍等一系列人神共享的娱乐活动。酬神演戏是庙会很重要的环节，历史及当下全国各地的庙会上也都普遍存在。当下的泰山东岳庙会在献戏的环节上也体现出与时俱进的理念，前几届的庙会都还有戏曲的演出，像济宁、潍坊、莱芜、济南等地市的山东落子、渔鼓、山东快书、挫琴、吹打乐等。2014年的庙会在岱庙唐槐院每天定时演出传统地方戏曲吕剧、山东梆子等。而今一系列现代节目的演出，取代了以往演戏的成分。本次庙会主办方以及来自中国台湾、日本的代表团献上了具有现代气息的舞蹈节目以及中国台湾、日本当地的民族舞蹈。5月3—6日在岱庙唐槐院，有来自泰山各个地区的广场舞代表队。同一时间在岱庙汉柏院，邀请山东地区代表性国家级、省级非物质文化遗产传承人，现场表演山东落子、渔鼓、山东快书、吹打乐、道教音乐等节目。近几年全国各地广场舞盛行，主办方也把这些现代元素引入到此次庙会中来。这一系列的活动，选择庙会期间进行演出，不仅为神献演，同时娱乐大众，弘扬精神文明建设，也在一定程度上体现了庙会的与时俱进。

庙会上的诸如唱戏、高跷、秧歌、旱船、杂耍、广场舞、非遗展演等活动，其实都是献戏的一部分，在菏泽等地的东岳庙会上，高跷、秧歌等活动还在演出，这些高跷队、秧歌队在进行演出之前必然要到供奉泰山神的大殿前走一圈，有的还会在庙前的空地上演出一会，其目的就是为了说明演出是敬献给神灵看的，而后才回到指定的地方进行演出，人神共享。

由众神出游这个环节我们也看到，而今的泰山东岳庙会实际上是以庆贺碧霞元君诞辰为主的多神崇祀的庙会，泰山上所供奉的神仙在这一天都会被请来一同享受供奉，共同为百姓播撒祝福。泰山东岳庙会自宋代从单纯的庆贺泰山神圣诞，到明清时期碧霞元君信仰的融入，发展为今天的泰山东岳庙会，实际上已经成为以泰山信仰为中心的多神祭祀的群体性活动。庙会上人们根据自己的需要，各自选取对自己有用的神灵进行祭拜，或是每个神灵都一一祭拜，祈求得到众多神灵的共同护佑。其实庙会上的多神崇祀不仅是在泰山东岳庙会，在各地的庙会中也都有体现。我国是多神崇拜的国家，借助庙会这个契机，把众多的神灵集合

到一块，集中统一进行祭祀，这也是我国多神崇拜的具体体现。

3. 巡游

仪式的最后一个环节，也是最吸引观众的一个环节就是纳福，由人扮演成碧霞元君、东岳大帝、判官、文官等神仙的模样，为现场的观众撒播祝福，一个个带有吉祥寓意的福牌通过这些“神灵”的手撒向观众，台下的人都争先恐后地抢接“祝福”，接到福牌的人脸上洋溢着幸福的微笑，如同祝福降临，看到了来年的幸福安康。没有接到福牌的人也不影响他们此行的心情，没有福牌也一样可以求得神灵的保佑，只要是来到了这里，神灵就会降福。

“众神”在“播撒”完祝福以后接下来便是绕岱庙一圈巡游，预意“神灵驾临，巡游民间”。“神灵”们在熙熙攘攘的人群簇拥下，绕岱庙一圈，最后回到天贶殿，开幕仪式结束。

在前几年参加东岳庙会时，这个环节是由几个身强力壮的男士抬着泰山神、碧霞元君、送子娘娘、眼光娘娘、观音娘娘等的塑像绕岱庙一周，名为“众神巡游”。

（二）东岳庙会上的香客

1. 个体性的诉求

天贶殿门口，一个五十多岁的中年妇女跪坐在门的一侧，当我要拍照的时候，她对我说：“神像不能拍照，拍照对人不好。”于是我干脆坐在她旁边和她聊起来。她来自河南开封，一家三口都来给泰山老奶奶过寿来了，其丈夫和孩子走开了，他们主要是陪她来的。

我：“为什么大老远从河南跑到这里来烧香？”

答：“今天是泰山奶奶的生日，烧香灵。我以前身体有病，病得都起不了床，吃什么药都不管用，我大爷给我说让我去庙里烧香，给老奶奶烧香病才能好，我就按他说的去做，到处烧香，你看看我现在什么病都没有了，好了。”

我：“你这样天天在外面，一个地方、一个地方的去烧香，你家里人不反对吗？”

答：“不反对，我以前都不能动，现在能动了，他们不反对。”

看着她虔诚的样子我也被感动了，希望她所信奉的泰山老奶奶继续保佑她及

家人平安健康。

我们看到庙会上个体性的诉求内容也是多种多样，在老百姓心里，神是无所不能的，他们想要的相求种种，神灵都会满足他们，因此在岱庙的各个神殿里，店里店外随处都可以看到烧香祈求的香客，有的双膝跪地，闭目，口中念念有词，有的四肢及整个身体匍匐于地面久久不离开，他们用自己的方式表达对神灵的敬畏，诉说着心中的祈求。

2. 群体性的诉求

在天贶殿大露台下面的空地上，有二十几个平均年龄在六十岁左右的老年女性吸引了我的注意，从穿着打扮以及她们的相互交流来看，应该是一起的。其中一个年龄稍长的女性，类似于会首的人在收敛香火钱，每个人五元、十元不等。出于好奇，我走过去和她们聊了起来。通过聊天得知她们是来自泰山脚下一个叫王庄的村子，一大早就坐车来岱庙给老奶奶过寿。她正在敛收的钱是给老奶奶过寿的香火钱，交多少自愿，这个钱用来置办香火及上供用的贡品。她们每年都会来给老奶奶过寿，保佑家里的大人孩子都平平安安、顺顺利利的。老人讲，她们庄上的人基本上都信奉泰山老奶奶，坚信泰山老奶奶能保佑她们平安健康，心想事成。

往年的庙会上有来自各地东岳庙的代表，这些香客代表了他们地方上的东岳庙来到泰山主庙为神灵庆贺圣诞。历史上也不乏对庙会上各种香社、香会的描写。明清时期泰山庙会的香会更是盛极一时。各地的香会有统一的组织，每个香会有负责人，称为“会头”，负责本香会的会费的缴收，以及庙会上衣食住行、献戏、献供等事宜的安排。

一般一个村中的香客组织一个香会，也有的村落同时会有两个香会，或者多个村信众组合为一个香会。作为一个群体的存在，香会是一个大的集体，非会期的时候这些香客以务农为主，会期的时候，香会的负责人即“会头”就负责把大家召集起来，筹备庙会上的进香朝拜等事宜。明清时期的庙会上进香的香客或者香会会打一面三角旗，或者胸前戴着香会的标志。泰山东岳庙会上，经常会看到“某某香会”“某某香社”等字样，会、社都是同一个意思，也即有组织的进香群体。这些香社有共同的信仰，比如崇奉泰山老奶奶的香会、崇奉泰山神的香会

等。也正是这共同的信仰将他们聚集到一起，发挥集体的力量为共同的信仰对象“献祭”“献戏”“朝山进香”。据刘雷明的研究，明清时期泰山上著名的香会有“和山会”，负责“历年结社，备物礼神”。济南著名的香会团体有“北斗永善社”，香会的人数不等，少则十几人，多则几十人、上百人、几千人。庙会上通常会有以会社为单位的献戏演出，通常是以香会的名义出资请戏班子，香会自己也通常会组织高跷队、秧歌队等在庙会上“酬神演剧”，人神共享。

庙会上官方的祭拜以及以香会、香社等名义的祭拜，我们都可以将其看做是群体性的诉求，作为一个集体进行祭拜，所求的内容也是比较宽泛的，应该是包含了民众生活的方方面面，集体的诉求、献祭是个体信众的意识的集中统一表达，每个人的所求所愿，通过集体的行为方式表达出来，包含了生活的方方面面。群体性的诉求，是个体诉求的集中表现，是个体神灵信仰的群体表现形式。

近几年的泰山东岳庙会，打着小三角旗，或者胸前带有某某香会标志的情形已不多见。虽然标志性的东西没有了，但是作为群体性的集体朝拜这种方式还是存在的。比如我们看到的日本的香客代表、中国台湾的香客代表以及庙会上所挂出的蒲县东岳庙的会旗、西安东岳庙会旗等诸如此类的形式，实际上就是一个个不同的香会，只是今天不再以香会、香社等名字作为称谓，这些群体就是某一个地方的人组成的香客代表，代表了其本地的香客或者说信众来泰山东岳庙会“朝山进香”。庙会上中国台湾、日本等代表团天贶殿大露台民族节目的展演，实际上就是庙会上群体“献祭”或者说“献戏”的体现。庙会上作为以村或者以区为单位的广场舞的表演，以及齐鲁非遗节目的展演，都是集体“酬神献戏”的不同体现形式。这些节目的演出，虽然时代不同称谓有所差异，其功能及意义却是相同的，既能“献戏酬神”，又可“娱乐乡民”，人神共享。

（三）庙会上的其他项目

此次庙会将华夏各民族“和合共生”的主题引入庙会，推出民族美食节、民族歌舞表演、民族特色商品展销、少数民族服饰秀等内容。前几届庙会中的非遗展演多为泰安地区的，此次庙会将更多的齐鲁非遗引入庙会，集中多地市的山东落子、渔鼓、山东快书、挫琴、吹打乐、道教音乐等项目。

岱庙里每个景点的安排如下：

1. 民族美食节

5月1—7日，岱庙遥参亭东，有近30家民族特色美食摊位，游客们在逛庙会的同时可以品尝各地美食，这也是庙会作为物质交流场所的主要体现。

2. 民族风韵大舞台

5月3—6日，岱庙唐槐院，演出的团体基本上都是泰山各个地区的广场舞代表队。

3. 海峡两岸民族特色产品展销会

5月1—7日，岱庙阁老池，荟萃海峡两岸各地名优特产。据了解，自泰山海峡两岸交流基地设立后，每年的泰山东岳庙会已成为两岸民俗、文化交流的重要平台。

4. 齐鲁非物质文化遗产展演

5月3—6日，岱庙汉柏院，邀请山东地区代表性国家级、省级非物质文化遗产传承人现场表演山东落子、渔鼓、山东快书、吹打乐、道教音乐等项目。

5. 齐鲁传统手工艺展示

5月3—7日，岱庙仁安门，集中展示齐鲁地区剪纸、刺绣、木雕、泥塑、锯壶等传统手工艺项目。

6. 民族风韵——少数民族画作展

5月1—30日，岱庙配天门、西廊房，展出当代知名画家描绘少数民族生产生活的各类代表画作。

7. 民族服饰秀

5月3—4日，岱庙配天门，以真人秀的形式展出12个少数民族的传统服饰，结合展板图片文字介绍少数民族习俗文化。

8. 泰山奇石艺术展

5月3—7日，岱庙雨花道院，集中展示泰山精品奇石。

9. 品茶·赏玉——泰山茶、泰山玉文化博览会

5月3—7日，岱庙后寝宫周边，集中展示各地茗茶，并配以吉祥平安寓意的泰山玉供游客市民赏鉴。

10. 传统竞技互动体验区

5月3—7日，岱庙唐槐院，可以体验捶丸、投壶、射箭等传统游艺竞技项目，参与滚铁环、击铜钱等项目。

11.“纳福有礼　幸运福人”活动

5月3—7日，岱庙凭纳福手册，到达指定地点集齐六枚福印即可参与摸奖活动。

12.“乾隆皇帝逛庙会”“泰山石敢当巡游”等真人秀

5月3—5日，岱庙以情景再现的形式表现“乾隆皇帝逛庙会”“泰山石敢当巡游”等真人秀与游人互动。

13. 中国台湾信众泰山祈福行

5月3—4日，岱庙、泰山岱顶参会台湾各地信众登岱顶共同祈福，祝福海峡两岸团结、繁荣。

泰山东岳庙会乃围绕泰山神信仰开展的庙会，作为民间礼俗中的东岳庙乃国家礼制东岳庙祭祀的民间俗化，庙会之多种祭祀形式，多种音声供养形式丰富为用，其祭祀仪式及用乐与之有不可分割的联系。

二、河北省廊坊市大城县留各庄村碧霞元君庙会

留各庄村，位于河北省廊坊市大城县，属留各庄镇管辖，留各庄有东、西留各庄之分，两个村庄由一条主街道分开，西留各庄村村内有碧霞宫，即原官祀碧霞元君神庙。每年农历四月十六至十八日，都要举行庙会。东留各庄村村内有“茶棚会”，历史上乃庙会期间供应茶水的地方，后发展为本村供奉碧霞元君的地方。同西留各庄一样，每年农历四月十六至十八日也要举行娘娘庙会。

1. 西留各庄庙会

西留各庄碧霞宫乃于2009年在原碧霞元君庙址上重建（如图6-4），庙宇较之前有所扩大，庙内共有几个主要的大殿，前殿祀王灵官、火神；正殿奉祀碧霞元君、送子娘娘、眼光娘娘；东殿祀关帝、文昌、药王、财神；西殿奉祀观音菩萨、地藏菩萨、灵应菩萨。

图6-4：西留各庄碧霞元君庙

河北大城西留各庄村碧霞元君庙会会期为农历四月十八碧霞娘娘诞辰日，主要就是庆贺碧霞娘娘诞辰，以此为基础进行的一系列活动，庙会的功能性在这里都有体现。

碧霞元君乃道教的神，留各庄碧霞元君庙没有住庙道士，故每年庙会都会请专门的道士来做法事活动，请得最多的就是沧州慈航宫的道士。碧霞元君庙刚落成时，请的是其祖庙泰山碧霞祠的道士。碧霞祠现任道长霍怀虚，还亲自为西留各庄碧霞祠题字，其字成碑立于庙门前。庙会主要部分，分成四大区域，庙会的主会场“法会仪式”设在大殿前的空地上，八点半慈航宫请来的道士开始做法会仪式。仪式内容包括开光道场、祝寿科仪。伴奏乐器为笙、大唢呐、二胡、大鼓、铙、钹、铛子、小镲。其间不乏来烧香、请愿、还愿的信众们。

第二个区域为“宣卷”，位于一进庙的右侧厢房内，主要是一些居士演奏道教乐曲，唱诵《娘娘宝卷》，这一部分是和道教法事活动同时进行的，互不干扰。

第三个区域乃“演戏”，庙门前临时搭建戏台，请的是河北大城“良香河北梆子剧团”，剧团成员多为大城县剧团人员，演出于农历四月十六日上午开始，共三天，每天九点开始演出，下午两点半开始。其间所演剧目如下：第一天上午《斩子》《杜十娘》，下午《秦香莲》；第二天上午《莲花庵》，下午《窦娥冤》；第三天上午《王宝钏》，下午《打金枝》。临时搭建的剧场内听众座无虚席，戏台上的演出，酬神的同时娱乐乡民。

图6-5：西留各庄庙会庙门外戏台、演戏、宣卷

第四个区域乃庙门前的大街上，是来来往往商贩的汇聚地，主要是一些小型的商业活动、简单的物资交流。

庙会举办时间选择碧霞元君诞辰日。通常情况下庙会大都选在庙会主要奉祀对象的诞辰日，这一点西留各庄庙会也不例外。

庙会的主要仪式、会场也大致就是上面提到的四大区域，全国各地各类型的庙会基本一致，只是在一些细节上可能有些差别。

2. 东留各庄庙会

东留各庄与西留各庄仅一条街之隔，在四月十八娘娘诞辰这一天也有一个小型的庙会，说它小型是因为此处的“庙”是在普通民众家的空房子里搭建的，排场气势都没有西留各庄大，但是其仪式的神圣性、传承的古老性一点也不比西留各庄逊色。三间破旧房屋组成的碧霞元君庙，四面墙上挂满了供奉神的画像，壁画实际上是两层悬挂，上面一层是根基，下面的那层画布新仿制的，显得有些陈旧，有的还有破损，是用锦缎的画布绘制，是清代的画。与这房子极不相称的是正屋里挂着富丽堂皇的碧霞元君塑像，以及摆满的各种信众们的供奉，内屋墙上挂着的一个锦旗格外显眼（如图6-6），前面摆着供奉的香炉和贡品，锦旗上的年代写的是乾隆年。东留各庄碧霞元君信仰起源很早，最初是所谓的“茶棚会”，后来慢慢地演变成今天这个状态。

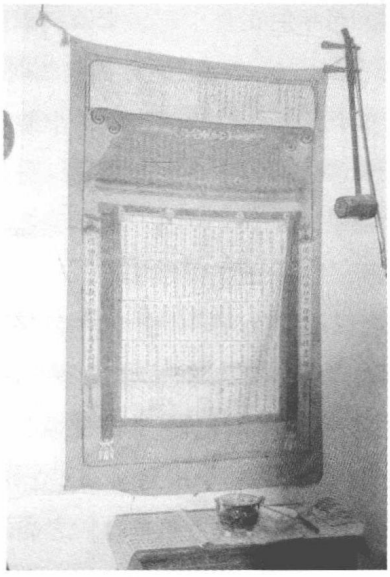


图6-6：锦旗

东留各庄、西留各庄两个村庄，分别举办娘娘庙会，届时两个村庄都会举行相应的祭祀碧霞元君的仪式，宣唱《天仙圣母源流泰山宝卷》是仪式中的一个主要部分。西留各庄碧霞元君庙本无娘娘宝卷，其现有宝卷是从东留各庄娘娘庙复印而得，东留各庄珍藏的宝卷，宝卷内记载为清康熙元年，共五卷，全部采用刊刻。东留各庄庙会的管理和组织者，80多岁的张连臣老先生，他本人也是宣卷的传承人，据他讲宝卷是老辈里传下来的，其宣卷曲牌也是一句句的口传心授学会并继承下来的，具体到哪一年不确定。

三、河北省高碑店市张六庄乡大义店村冰雹会

河北省高碑店村中所供奉的神庙有“菩萨庙”“三关苗”“药王庙”“天齐庙”“五道庙”“劦天大地庙”，冰雹会专门服务于上述神庙祭祀，另外还有“十番会”和“路灯会”，这两个会都是为冰雹会服务的。所谓的“十番”据会长和会员们解释，就是指十个曲子来回地翻，所以叫十番，这十个曲目分别是《小浪子》《黄河上》《八板》《琵琶令》《句句双》《号佛曲》《大出塞》《满刘海》《滚绣球》《玉芙蓉》《大进宝》《十帮锣》《跳涧》等。“路灯会”是专管挂灯摘灯的，各家各户门

口挂灯，大街上也挂灯。每年的正月十三、十四、十五、十六是正会，农历正月十五去接这些神。音乐会演出和祭祀的地方都是临时的。本村有村民七百多人，为音乐会服务的人共有八十人，大的73、74岁，小的46、47岁。冰雹会演出分文武场，奏乐演奏的人三十多人，其中十人是武场，另外十多人是文场，冰雹会所使用的乐器有镲、鼓、铛子、旋子、唢呐、管子、铙、钹、笙、笛等；文场演奏的乐器有笙、管、笛、箫，有时也加入唢呐。

冰雹会有固定的主要仪式："宣神""请神""拜神""送神"。

"宣神"：烧香时只吹《好佛曲》，别的仪式都不吹这个曲子，只用在这个地方。

"请神"：吹"十番"。队伍前有神牌，十番在后，音乐不跟到请神地，跟到村边就在原地等请神的回来，神牌用轿子抬到棚子，立牌位。

"拜神"：正月十五拜神，这时吹《水龙吟》之类的古曲，也吹流行歌曲，提高人们兴趣。往年不吹流行歌曲，开放搞活后加入流行音乐。这一天所有的老百姓都端着饺子到神棚献饺子，几个村的都到这来拜神。

"送神"：一个人请牌位，到固定的地方送神，乐曲吹"十番"。

音乐会的人不是以这个为职业，以前有的出去当吹鼓手，现在只为会社服务，没有为吹打班服务的了。自己村里老人去世也不吹，另外请音乐班社。

县文化馆的同志介绍高碑店现有几十个音乐班社，人员不固定。

小　结

历史上国家礼制有相应的仪式，仪式之用乐有相应的规定性，长此以往形成固化为用的状态。当封建国家制度解体以后，相应的国家礼制转化为民间礼俗，特别是明清时期与人民生活最为贴近之国家小祀之祭，各种小祀神庙遗留下来，小祀神祇转化为民间礼俗中的神祇加以祭祀，国家礼制固化为用的仪式及用乐也被民间接衍。

明清时段东岳庙、关帝庙、城隍庙、龙王庙、火神庙等都属于国家小祀，属于国家小祀的神灵庙会，无论是南方还是北方的庙会，献戏、弈神、出游以及祭祀神灵之三献礼仪式都具有相同相通性。既然都是列在祀典统一祭祀的神灵，在

仪式及用乐上也会有相应的规制，又同属于一个祭祀系统国家小祀，因此各地历史上属于国家小祀的这些神灵，其祭祀程序及用乐上相同相通也是在情理之中。礼乐制度在逐步完善发展的过程中，礼制仪式体现多类型性和多层级性。乐在仪式中为用，正所谓“礼乐相须以为用”，乐与仪式相须表达虔诚敬畏具有象征意义。礼乐作为中国人仪式性诉求的情感表达，体现出多样性和丰富性，多类型性和多层级性。当国家礼制转化为民间礼俗后，相应的祭祀仪式及用乐一并吸纳进来，民间礼俗的东岳庙祭祀，其仪式及其用乐，接衍了明清时期小祀祭祀仪式及用乐。三献礼乃国家礼制之普遍所遵循之祭祀仪式，在国家层面的祭祀体系中是相通的，这种形式被民间接衍后积淀在当下，正因为历史上的相同相通，而形成今天的一致性。东岳庙会乃历史上东岳庙祭祀的接衍，我们看到当下各地乐人所掌握的礼仪用乐乐曲的一致性，以及音乐会所存曲谱的一致性，都是源于仪式用乐之一致性。国家意义上的礼乐制度消解之后，国家礼制仪式及用乐以及相应的规制转化为民间礼俗，从而使得民间礼俗场合用乐呈现整体一致性、区域丰富性。

结　语

本书通过对历代泰山、岱庙、东岳庙祭祀及用乐的梳理，对历史上泰山、岱庙、东岳庙不同历史时期的祭祀及用乐进行辨析，特别关注明清时期作为全国小祀、群祀的东岳庙祭祀及其用乐情况，揭示在官方制度规定性层面仪式及其乐用类型的相同相通性，进而对明清小祀多种神祇在全国普遍意义上仪式及用乐整体一致性加以辨析。传统社会礼乐制度消解，国家礼制转化为民间礼俗，民间对曾经的国家小祀对象从祭祀仪式和其中的用乐有着接衍和积淀的意义，形成各地以民间礼俗仪式及用乐的相同相通性。民间礼俗中的神祇在长期祭祀衍化过程中，形成对同一神祇乃至不同神祇祭祀以及用乐的差异性。

泰山作为山川之祭的代表，在历史上居于特殊地位，历代帝王的封禅、祭祀使得泰山为尊、为首。帝王封禅乃国家重大祭祀，其仪式及用乐居于国家祭祀的最高等级。唐至明清大祀所用以十二命名的和、安诸乐，为礼乐核心为用的雅乐类型，在祭祀仪式之中，因对象不同、配字不同、乐曲相同、词格相同、乐调不同，显现特殊性意义。明清帝王泰山祭祀用乐乃乐悬领衔之《中和韶乐》的特定填撰为用。

岱庙为泰山的主庙，又称东岳庙。汉代五岳制度的确立使五岳祭祀被正式纳入官方祭祀体系中，由此供奉泰山神的岱庙、东岳庙也进入到官方祭祀系统。秦汉时期泰山庙便有地方官府祭祀，但仅是当地献祭官携祭品祷祠，均未见有用乐记载。唐代山东地方出现泰山神行宫东岳庙，至宋代东岳庙全国普建，县级以上地方官府均有建制。历史上的东岳庙祭祀一直作为列在祀典的正祀之祭，东岳庙地方官府之祭，包含国家祭祀之中祀、小祀两种祭祀类型。通过对汉至清各时期东岳庙地方官府祭祀的梳理，从而指出中祀乃是东岳庙所在高级别官府承应者，

东岳庙小祀类型的祭祀均是由当地岳庙所在地地方官府祭祀。

明代国家中祭祀雅乐与教坊系鼓吹乐类型共存，并侧重鼓吹类型。清代中祀之祭乃用《中和韶乐》。通过梳理辨析得知，东岳庙地方官府中祀之祭，仪式虽与国家中祀同，然其用乐乃是鼓吹乐者。唐代岱庙属中祀，由泰山所在地之高级别官府承应。宋代全国普建泰山神庙，统称东岳庙。元代之前东岳庙在地方官府仅以“小祀之属”指代，没有具体的仪式及用乐规定。明代东岳庙明确列为小祀（群祀）之祭祀体系，明清东岳庙小祀具有通祀的意义。明确主祭仪式为“三献礼”，三献三奏，其用乐乃教坊司承应下的《庆神欢》乐章，同为小祀体系的神祇其祭祀仪式及用乐均有一致性。然而作为祖庭意义的泰山岱庙，由于帝王的亲祭，乃国家大祀层级，仪式及用乐均是国家最高规格，与国家祭祀天地仪式同。

通过对各地府、州、县祀典内神祇的比对可以看出，作为府州县列在祀典内的神祇存在相当大的一致性。如社稷、山川、雷雨、东岳、火神、龙王、文昌等。除了一致性，我们也看到祭祀神灵的差异性。分析认为，这些差异性主要体现在一些区域地方性神祇的祭祀上，如一些地方民间信仰神祇，通过赐额赐号进入到官方的祭祀体系中，形成这一区域特有的祭祀神灵。

明清小祀（群祀）用乐乐曲众多，根据祭祀对象不同，由乐人在规定曲目内自主选择仪式环节所用乐曲，由此形成同属小祀（群祀）神祇仪式用乐整体一致性下的差异性与丰富性。一致性源于相同仪式规定性用乐，差异性主要源于乐人仪式规定性曲目内自主选择，以及为神献曲之灵活性，从而造成小祀仪式用乐的整体一致性，而又有差异性。小祀用乐不仅所含乐曲丰富，而且所包含的音声技艺形式也多种多样，诸如河北“音乐会”乐谱、岱庙藏谱，以及河南郑王会乐谱中所包含的乐曲曲牌，与明清礼仪用乐比较，其中有很多同名乐曲，同时又有很多明清时期京剧、昆曲等戏曲中的曲牌，还有相当多晋剧音乐曲牌、柳子戏中常用曲牌等，由此体现明清小祀用乐多种音声技艺形式之丰富性。

民间礼俗之东岳庙祭祀可谓丰富多彩，酬神演戏、宣卷乃庙会之最大特点。“庙会”是实现老百姓参与到官方主办泰山神祭祀活动的最好的媒介。庙会几乎包含了民间对泰山神祭祀的一切形式，更是体现民间泰山神祭祀之丰富性的最好展现平台。庙会这种祭祀平台，在传统社会中具有官方和民间的双重意义。庙会作

为承载国家祭祀、道教祭祀、民间祭祀的大平台，包含多种音声技艺形式。作为庙会的用乐有仪式和非仪式之分。而非仪式用乐则涵盖了戏曲等多种音声技艺形式，原本戏曲就是由乐裂变而成，在这里被赋予供养与献的意义，当然也是人神共享。祭祀演剧活动乃是庙会之普遍现象。道教自唐代与官方东岳祭祀互融，其仪式具有特殊性，在某些层面的用乐又有与国家礼乐之相通性。碧霞元君作为泰山神之女性化身，其仪式及用乐与东岳泰山神祭祀互融。二者无论是祭祀内涵还是祭祀仪式及用乐，均有一致性。当传统社会礼乐制度随封建制度消解，国家礼制仪式及其用乐为民间礼俗所接衍，这也就是当下先医药王、火神、龙王、关帝等曾经归属于小祀体系的祭祀仪式及用乐具有相通性意义之所在。

本文是对历史上延续了两三千年的泰山、东岳国家祭祀对象及祭祀仪式和用乐的梳理，由于其独具的祭祀特点（即祭祀之多时段、多层级、多类型），因此对于理清历史上国家祭祀有典型意义。本文对明清小祀用乐以大量的乐曲分析论证，把握民间礼俗对曾经的国家礼制仪式和非仪式用乐的接衍创承，彰显既有相通一致性，又有体裁和形式的丰富性，可见中国传统文化从国家和民间意义上具有文化认同的深层内涵。

参考文献

一、古籍

[汉] 司马迁:《史记》, 北京: 中华书局, 1982年。

[汉] 班固:《汉书》, 北京: 中华书局, 2001年。

[唐] 徐坚、萧嵩:《大唐开元礼》, 北京: 民族出版社, 2000年。

[唐] 萧嵩:《大唐开元礼》, 公善堂刻本, 1886年。

[唐] 杜佑:《通典》, 北京: 中华书局, 1992年。

[唐] 崔令钦:《教坊记》,《中国古典戏曲论著集成》(1), 北京: 中国戏剧出版社, 1959年。

[宋] 郑樵:《通志》, 文渊阁《四库全书》本。

[宋] 宋祁、欧阳修:《新唐书》, 北京: 中华书局, 1975年。

[宋] 孟元老:《东京梦华录》, 北京: 中华书局, 1982年。

[宋] 周应合:《都城纪胜》, 文渊阁《四库全书》本。

[宋] 吴自牧:《梦粱录》, 杭州: 浙江人民出版社, 1984年。

[元] 脱脱:《宋史》, 北京: 中华书局, 1985年。

[元] 马端林:《文献通考》, 北京: 中华书局, 1986年。

[明] 徐溥等撰:《明会典》卷五四, 上海: 上海古籍出版社, 1987年。

[明] 宋濂:《元史》, 北京: 中华书局, 1976年。

[明] 申时行等修:《明会典》, 万历朝重修本, 北京: 中华书局, 1989年。

[明] 李贤:《明一统志》, 刻本, 1559年。

[明] 张廷玉:《明史》, 北京: 中华书局, 1974年。

[明] 沈德符:《万历野获编》(全三册), 元明史料笔记丛刊, 北京: 中华书局, 1959年。

[明] 佚名:《太常续考》, 文渊阁《四库全书》本。

[明] 徐一夔、梁寅等撰:《明集礼》, 文渊阁《四库全书》本。

[清] 秦蕙田:《五礼通考》, 上海: 上海古籍出版社, 1987年。

[清] 赵尔巽、柯劭忞:《清史稿》, 北京: 中华书局, 1976年。

[清] 邱之稑编:《律音汇考·丁祭礼乐备考》，湖湘文库甲编139，长沙：湖南文艺出版社，2010年。

[清] 田易:《畿辅通志》，文渊阁《四库全书》本。

[清] 佚名:《钦定大清会典》，文渊阁《四库全书》本。

[清] 昆冈:《大清会典事例》，上海：上海商务印书馆，宣统元年石印本。

[清] 允禄、张照等纂:《御制律吕正义后编》，文渊阁《四库全书》本。

[清] 嵇璜等撰:《钦定续文献通考》卷一一六，文渊阁《四库全书》本。

二、专著

惜华:《宝卷总录》，北京：巴黎大学北京汉学研究所，1951年。

李世瑜:《宝卷综录》，中华书局上海编辑所编辑，北京：中华书局，1961年。

谭其骧主编:《中国历史地图集》，北京：中国地图出版社，1982年。

关德栋:《曲艺论集》，上海：中华书局，1983年。

胡士莹编:《弹词宝卷书目》，上海：上海古籍出版社，1984年。

费孝通:《乡土中国》，北京：三联书店，1985年。

万依、黄海涛:《清代宫廷音乐》，北京：故宫博物院紫禁城出版社，中华书局香港分局联合出版，1985年。

史新民主编:《中国武当山道教音乐》，北京：中国文联出版公司出版，1987年。

王书奴:《中国娼妓史》，上海：三联书店，1988年。

黄翔鹏:《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990年。

蒲亨强:《道教与中国传统音乐》，台北：文津出版社，1993年。

周振锡、史新民:《道教音乐》，北京：北京燕山出版社，1994年。

张希舜等编:《宝卷·初集》(全四十册)，太原：山西人民出版社，1994年。

李来璋:《北鼓吹乐研究》，长春：吉林文史出版社，1994年。

李治安主编:《唐宋元明清中央与地方关系研究》，天津：南开大学出版社，1996年。

杜赞奇:《文化·权力与国家：1900—1942年的华北农村》，南京：江苏人民出版社，1996年。

乔建中、薛艺兵、〔英〕钟思第、张振涛:《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》，中国音乐研究所编，选自《中国音乐年鉴（1994—1996）》。

陈宝良:《中国的社与会》，杭州：浙江人民出版社，1996年。

伍国栋:《民族音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，1997年。

王铭铭:《村落视野中的文化与权力》，北京：三联书店，1997年。

周振鹤主著:《中国历史文化区域研究》，上海：复旦大学出版社，1997年。

葛剑雄主编：《中国移民史》（共六卷），福州：福建人民出版社，1997年。
王兆祥、刘文智：《中国古代的庙会》，北京：商务印书馆，1997年。
杨华：《先秦礼乐文化》，武汉：湖北教育出版社，1997年。
黄竹三：《戏曲文物研究散论》，北京：文化艺术出版社，1998年。
秦序：《中国音乐史》，北京：文化艺术出版社，1998年。
冯文慈：《中外音乐交流史》，长沙：湖南教育出版社，1998年。
陈其泰、郭伟川、周少川：《二十世纪中国礼学研究论集》，北京：学苑出版社，1998年。
乌丙安：《中国民间信仰》，上海：上海人民出版社，1998年。
冯光钰：《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版社，1998年。
乔建中：《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》，济南：山东文艺出版社，1998年。
乔建中主编：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，济南：山东友谊出版社，1999年。
袁静芳：《乐种学》，北京：华乐出版社，1999年。
刘慧：《泰山庙会》，济南：山东教育出版社，1999年。
孙继南、周柱铨：《中国音乐通史简编》，济南：山东教育出版社，1999年。
乔建中、薛艺兵：《民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集》，济南：山东友谊出版社，1999年。
〔美〕格尔茨著：《文化的解释》，上海：上海人民出版社，1999年。
寒声主编：《上党文化与祭祀戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1999年。
袁静芳主编：《中国传统音乐概论》，上海：上海音乐出版社，2000年。
郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000年。
程天建、李宝杰编：《长安鼓乐研究论文选集》，西安：西安地图出版社，2000年。
车锡伦：《中国宝卷总录》，北京：燕山出版社出版，2000年。
冯光钰：《戏曲声腔传播》，北京：华龄出版社，2000年。
项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001年。
李来璋：《鉴名录》，香港：香港银河出版社，2001年。
田青：《净土天音》，济南：山东文艺出版社，2002年。
张振涛：《笙管音位的乐律学研究》，济南：山东文艺出版社，2002年。
张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社：音乐会》，济南：山东文艺出版社，2002年。
张发颖：《中国家乐戏班》，北京：学苑出版社，2002年。
赵世瑜：《狂欢与日常：明清以来的庙会与民间社会》，北京：三联书店，2002年。
景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，长沙：湖南文艺出版社，2002年。

李治亭：《清史》，上海：上海人民出版社，2002年。

薛艺兵：《神圣的娱乐：中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2002年。

袁静芳：《中国汉传佛教音乐文化》，北京：中央民族大学出版社，2003年。

郑振满、陈春声主编：《民间信仰与社会空间》，福州：福建人民出版社，2003年。

中国艺术研究院中国音乐研究所编：《民族音乐概论》，北京：人民音乐出版社，2003年。

薛艺兵：《神圣的娱乐》，北京：宗教文化出版社，2003年。

项阳：《当传统遭遇现代》，上海：上海音乐学院出版社，2004年。

马西沙、韩秉方：《中国民间宗教史》，北京：中国社会科学出版社，2004年。

邹昌林：《中国古代国家宗教研究》，北京：学习出版社，2004年。

张岩：《从部落文明到礼乐制度》，上海：上海三联书店，2004年。

杨天宇：《周礼仪注》，上海：上海古籍出版社，2004年。

黎国韬：《古代乐官与古代戏剧》，广州：广东高等教育出版社，2004年。

吴晓萍：《中国工尺谱研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年。

张伯瑜：《河北安新县圈头村“音乐会”考察》，北京：中央音乐学院出版社，2005年。

李纯一：《先秦音乐史》，北京：人民音乐出版社，2005年。

刘水云：《明清家乐研究》，上海：上海古籍出版社，2005年。

康保成：《傩戏艺术源流》，广州：广东高等教育出版社，2005年。

景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，长沙：湖南文艺出版社，2005年。

吴晓萍：《中国工尺谱研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年。

襆文起主编：《民间宝卷》，合肥：黄山书社，2005年。

周振鹤：《中国地方行政制度史》，上海：上海人民出版社，2005年。

钱铁民：《江苏无锡宣卷仪式音乐研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年。

李舜华：《礼乐与明前中期演剧》，上海：上海古籍出版社，2006年。

韩高年：《礼俗仪式与先秦诗歌演变》，北京：中华书局，2006年。

杨惠玲：《戏曲班社研究：明清家班》，厦门：厦门大学出版社，2006年。

麻国钧、刘祯：《赛社与乐户论集》，北京：中国戏剧出版社，2006年。

陈江：《明代中后期江南社会与社会生活》，上海：上海社会科学出版社，2006。

马维彬主编：《河北古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社，2006年。

〔英〕崔瑞德、〔美〕牟复礼编：《剑桥中国明代史》（上、下卷），北京：中国社会科学出版社，2006年。

赵克生：《明朝嘉靖时期国家祭礼改制》，北京：社会科学文献出版社，2006年。

赵世瑜：《小历史与大历史：区域社会史的理念、方法与实践》，北京：三联书店，

2006年。

荣真：《中国古代民间信仰研究——以三皇和城隍为中心》，北京：中国商务出版社，2006年。

王耀华：《中国传统乐谱学》，福州：福建教育出版社，2006年。

金宁芬、刘再生：《中国古代音乐史简述》（修订版），北京：人民音乐出版社，2006年。

刘勇：《中国唢呐艺术研究》，上海：上海音乐学院出版社，2006年。

李吉提：《中国音乐结构分析概论》，北京：中央音乐学院出版社，2007年。

中国艺术研究院中国音乐研究所编：《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007年。

刘正维：《中国民族音乐形态学》，重庆：西南师范大学出版社，2007年。

牟钟鉴、张践：《中国宗教通史》（上、下卷），北京：中国社会科学出版社，2007年。

梁一波主编：《中国·河阳宝卷集》，上海：上海文化出版社，2007年。

尤红主编：《中国靖江宝卷》，南京：江苏文艺出版社，2007年。

刘正维：《中国民间音乐形态学》，重庆：西南师范大学出版社，2007年。

褚历：《西安鼓乐的曲式结构》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

丁淑梅：《中国古代禁毁戏剧史论》，北京：中国社会科学出版社，2008年。

温显贵：《〈清史稿·乐志〉研究》，武汉：湖北辞书出版社，2008年。

张鸣：《乡村社会权力和文化结构的变迁》（1903—1953），西安：陕西人民出版社，2008年。

杜继文：《佛教史》，南京：江苏人民出版社，2008年。

［日］田仲一成著、布和译：《中国祭祀戏剧研究》，北京：北京大学出版社，2008年。

冯光钰：《中国曲牌考》，合肥：安徽文艺出版社，2009年。

梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，北京：社会科学文献出版社，2009年。

黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广州：广东人民出版社，2009年。

文化部文学艺术研究院音乐研究所编：《民族音乐概论》，北京：人民音乐出版社，2009年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，2009年。

李石根：《西安鼓乐全书》，北京：文化艺术出版社，2009年。

中国艺术研究院中国音乐研究所编：《杨荫浏全集·卷六·乐种研究》，南京：江苏文艺出版社，2009年。

马西平：《西安鼓乐古曲谱集（四调八拍坐乐全套）》，西安：西安交通大学出版社，2009年。

韩宁：《鼓吹横吹曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009年。

陈万鼐：《〈清史稿·乐志〉研究》，北京：人民出版社，2010年。

曾凡安：《晚清演剧研究》，广州：中山大学出版社，2010年。

王耀华：《中国传统音乐概论》，福州：福建教育出版社，2010年。

钟敬文主编：《民俗学概论》，北京：高等教育出版社，2010年。

许地山、傅勤家：《道教史》，长沙：岳麓书社，2010年。

李真瑜：《明代宫廷戏剧史》，北京：紫禁城出版社，2010年。

王学斌主编：《河西宝卷集粹》，北京：中国人民大学出版社，2010年。

陈戍国：《中国礼制史》，长沙：湖南教育出版社，2011年。

杨芳主编：《中国·沙上宝卷集》，上海：上海文艺出版社，2011年。

陈宝良：《中国的社与会》（增订版），北京：中国人民大学出版社，2011年。

姜伯勤：《唐五代敦煌寺户制度》（增订版），北京：中国人民大学出版社，2011年。

孔旭红：《一个庙会与一个产业——药都安国药王庙会与中药产业之变迁》，保定：河北大学出版社，2012年。

路遥等著：《中国民间信仰研究述评》，上海：上海人民出版社，2012年。

田青：《禅与乐》，北京：文化艺术出版社，2012年。

陆永峰、车锡伦：《吴方言区宝卷研究》，北京：中国社会科学文献出版社，2012年。

刘永红：《青海宝卷研究》，北京：中国社会科学文献出版社，2013年。

刘永红：《西北宝卷研究》，北京：民族出版社，2013年。

廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》，北京：中国戏剧出版社，2013年。

郭威：《曲子的发生学意义》，台北：台湾学生书局有限公司，2013年。

三、工具书

舒新城等编辑：《辞海》，上海：中华书局，1936年。

中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（共十册），北京：中国戏剧出版社，1959年。

谭其骧等：《中国历史地图集》（共八册），北京：中国地图出版社，1982年。

河北省文化局艺术处、中国戏剧家协会河北分会、中国音乐家协会河北分会、河北省戏曲研究室：《河北地方剧种史料汇编》，内部资料，1983年。

河北省文化厅、河北省民族事务委员会、中国戏剧家协会河北分会：《河北戏曲资料汇编》（共二十辑），内部资料，1984—1987年。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部：《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1984年。

于鸿儒：《河北省地方志概要》，吉林：吉林省地方志编撰委员会、吉林省图书馆学会，1985年。

胡朴安：《中华全国风俗志》（上、下编），石家庄：河北人民出版社，1986年。

姜椿芳：《中国大百科全书·音乐舞蹈》，上海：中国大百科全书出版社，1989年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（华北卷），北京：书目文献出版社，1989年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（东北卷），北京：书目文献出版社，1989年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（西北卷），北京：书目文献出版社，1989年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（西南卷），北京：书目文献出版社，1991年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（中南卷），北京：书目文献出版社，1991年。

丁世良、赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（华东卷），北京：书目文献出版社，1995年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·山东卷》，北京：中国ISBN中心出版，1992年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》，北京：中国ISBN中心出版，1998年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·河北卷》，北京：中国ISBN中心出版，1997年。

《中国民族民间器乐曲集成卷》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·浙江卷》，北京：中国ISBN中心出版，1994年。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》，北京：中国ISBN中心，2004年。

禄劝彝族苗族自治县民委、文化局：《禄劝彝族土司府礼仪乐》，昆明：云南人民出版社，1993年。

中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐年鉴》，北京：文化艺术出版社，1994年。

王昆吾、何剑平：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002年。

李恩魁编：《陕西民间鼓吹乐精选》，西安：陕西旅游出版社，2003年。

殷梦霞选编：《日本藏中国罕见地方志丛刊》，北京：北京图书馆出版社，2003年。

马维彬等：《河北民间古乐工尺谱集成》，石家庄：河北美术出版社，2006年。

王子初等：《中国音乐文物大系》（湖北、北京、陕西、天津、上海、江苏、四川、河南、新疆、甘肃、山西、山东、湖南、内蒙古、河北各卷），郑州：大象出版社，1996—

2008年。

张紫东：《昆剧手抄曲本一百册》，扬州：广陵书社，2009年。

四、报刊

杨荫浏：《孔庙丁祭音乐的初步研究》，《音乐研究》1958年第1期。

何昌林：《宋代俗字谱式的再次发现—泰山岱庙乐谱“玉音仙范”》，《人民音乐》1983年第2期。

陈应时：《燕乐二十八调为何止“七宫”》，《交响》1986年第3期。

须旅：《对岱庙藏谱的译解及探讨》，《齐鲁乐苑》1986年第18期。

黄翔鹏：《中国传统音乐的保存和发展》，《中国音乐学》1987年第4期。

袁爱国：《泰山东岳庙会考识》，《民俗研究》1988年第4期。

黄翔鹏：《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，《文艺研究》1989年第4期。

袁静芳：《文化背景与音乐功能的演变——（料峭）乐目家族研究之一》，《中央音乐学院学报》1989年第2期。

武汉音乐学院道教音乐研究室编：《全真道十方韵遗存》，《音乐探索》1989年第1期。

袁静芳：《模式分析与谱系家族梳理——（料峭）乐目家族研究之二》，《中央音乐学院学报》1990年第2期。

袁静芳：《宫调的特质类归与历史探索——（料峭）乐目家族研究之三》，《中央音乐学院学报》1990年第4期。

祝建华：《大明御制玄教乐章与武当山道教音乐》，《黄钟》1990年第1期。

王瑞琪：《济宁的鼓吹乐》，《德州师专学报》1991年第3期。

赵世瑜：《明清时期华北庙会研究》，《历史研究》1992年第5期。

尼树仁：《道教音乐与佛教音乐的比较研究》（上、下），《音乐探索》1992年第1、2期。

车锡伦：《明代西大乘教的应泰山娘娘宝卷》，《扬州师院学报》（社会科学版）1993年第4期。

王忠人、刘红：《龙虎山天师道音乐》，《黄钟》1993第1、2期合刊。

冯光钰：《中国传统音乐的传播演变》，《中国音乐》1993年第2期。

杨志刚：《中国礼学发凡》，《复旦学报》（社会科学版）1995年第6期。

赵世瑜：《国家正祀与民间信仰的互动—以明清京师的“顶”与东岳庙为个案》，《北京师范大学学报》（社科版）1998年第6期。

车文明：《山西蒲县东岳庙及其戏曲文物考述》，《中华戏曲》1998年第4期。

濮文起：《宝卷学发凡》，《天津社会科学》1999年第2期。

刘晓静：《汉族民歌曲调风格形成的基因》，《天籁》1999年第2期。

薛艺兵：《河北易县、涞水的〈后土宝卷〉》，《音乐艺术》2000年第2期。
杨善武：《苦音研究——牵一发动全身的理论课题》，《中国音乐学》2000年第3期。
徐元勇：《界说“明清俗曲》，《交响》2000年第3期。
徐元勇：《论民歌与明清俗曲之异同》，《交响》2001年第1期。
徐元勇：《我对“同宗民歌”的认识》，《黄钟》2001年第3期。
徐元勇：《明清俗曲作品名称小考》，《交响》2001年第4期。
周郢：《嘉宁殿、仁安殿与岱庙壁画——考证岱庙历史的新资料》，《泰安师专学报》2001年第1期。
孙晓晖：《唐代的卤簿鼓吹》，《黄钟》2001年第4期。
项阳：《乐户与鼓吹乐》，《文艺研究》2001年第5期。
项阳：《轮值轮训制—中国传统音乐主脉传承之所在》，《中国音乐学》2001年第2期。
傅利民：《龙虎山道教音乐历史文化透视》，《江西师范大学学报》2001年第3期。
王昊：《中国宝卷总目补遗》，《文献集刊》2002年第4期。
王恩田：《东岳泰山考辨》，《济南教育学院学报》2002年第3期。
蒲亨强：《“玉音法式”实名辨》，《黄钟》2002年第3期。
徐松如、潘同、徐宁：《关于国家、地方、民众相互关系的理论与研究概述》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）2002年第6期。
张振涛：《国家礼乐制度与民间仪式音乐》，《中国音乐学》2002年第3期。
徐元勇：《论明清俗曲兴盛发展之原由》，《交响》2003年第2期。
徐元勇：《明清俗曲在说唱音乐中的流变》，《中国音乐学》2003年第4期。
郭红：《明代卫所移民与地域文化的变迁》，《中国历史地理论丛》2003年第18卷第2辑。
牛玉新：《山东鼓吹乐及其在民间风俗仪式中的作用》，《中国音乐》2003年第3期。
王珉：《鼓吹乐起源说》，《音乐艺术》2003年第4期。
甘绍成：《青城山道教音乐与外地道教音乐的关系》，《交响》2003年第4期。
无名氏：《游遍华夏之山东篇——东岳泰山》，《中华时报》2003年第006版。
郑荣达：《工尺七调别论》，《黄钟》2003年第3期。
车锡伦：《中国宝卷的形成及其演唱形态》，《敦煌研究》2003年第2期。
项阳：《论制度与中国传统音乐文化的关系——兼评中国古代音乐史的研究》，《音乐研究》2004年第1期。
黎国韬：《鼓吹乐及其起源简议》，《艺术百家》2004年第3期。
许继起：《鼓吹十二案考释》，《中国音乐学》2004年第4期。
金平：《豫南民间道教音乐与丧葬民俗》，《黄钟》2005年第2期。
周耘：《道乐渊源探析》，《黄钟》2005年第4期。

刘晓静：《明代的小唱》，《中国音乐学》2005年第3期。

赵轶峰：《明朝国家祭祀体系的寓意》，《东北师大学报》（哲学社会科学版）2006年第2期。

徐元勇：《清代俗曲钩沉》，《交响》2006年第1期。

项阳：《中国音乐民间传承变与不变的思考》，《中国音乐学》2003年第4期。

项阳：《功能性·制度·礼俗·两条脉——关于中国音乐文化史的认知》，《中国音乐》2007年第2期。

杨红：《民族音乐学田野中的音乐形态研究——鲁西南鼓吹乐的音乐文化风格研究》，《中国音乐》2007年第1期。

左汉林：《唐代宫廷鼓吹乐的用途考论》，《江汉大学学报》（人文科学版）2007年第2期。

石国伟：《论山西蒲县东岳信仰的地方化》，《山西师大学报》（社会科学版）2007第34卷第1期。

周郢：《东岳庙打擂漫话》，《华夏文化》2008年第1期。

周郢：《东岳庙在全国的传播与分布》，《泰山学院学报》2008年第2期。

项阳、张咏春：《从“朝天子”管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008年第1期。

项阳：《河北安新圈头药王会祭祀仪式与用乐传统》，2008年5月在香港中文大学宗教与社会学系主办的“中国地方社会仪式比较研究国际学术研讨会”论文。

曾美月：《唐代鼓吹乐研究》，《乐府新声》2009年第2期。

张振涛：《追寻唢呐——晋北鼓吹乐的平叙与深描》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2009年第3期。

胡亮：《对徽州民间吹打乐与鼓吹乐的考察所引发的思考》，《齐鲁艺苑》2009年第4期。

萧放：《东岳庙与城市社会信仰空间的构建——以北京东岳庙为例》，《华中师范大学学报》2009年第1期。

石国伟：《东岳信仰的人类学分析——以山西蒲县地区为个案》，《中山大学学报社科版》2009年第1期。

石国伟、周征松：《东岳信仰的传承及其地方社会的影响——以山西地区为例》，《宗教学研究》2009年第2期。

卢成轩：《东岳庙会的成因探析》，《山东农业大学学报》（社会科学版）2009年第2期。

王文仁、柴森林：《河西宝卷的分类、结构及基本曲调的初步考察》，《星海音乐学院学报》2009年第1期。

杨永兵：《明清俗曲兴盛发展的历史缘由》，《音乐创作》2009年第5期。

史琳：《江南宣卷的音乐文化渊源》，《常熟理工学院学报》2010年第3期。

张勇风：《中国戏曲祀神禁忌探略——从蒲县东岳庙土戏亵神谈起》，《中国戏剧》2010

年第1期。

曾凡安：《礼乐视野下的清代地方官府演剧初探——以直省地区的府厅州县为考察中心》，《浙江学刊》2010年第3期。

项阳：《中国礼乐制度四阶段论纲》，《音乐研究》2010年第1期。

项阳：《小祀乐用教坊，明代吉礼用乐新类型》，《南京艺术学院学报》2010年第3、4期。

项阳：《以〈太常续考〉为个案的吉礼雅乐解读》，《黄钟》2010年第3期。

项阳：《一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的〈丁祭礼乐备考〉》，《中国音乐学》2010年第3期。

项阳：《地方官府用乐机构和在籍官属乐人承载的意义》，《音乐研究》2011年第1期。

柏互玖：《行为·制度·观念："一曲多变"现象形成原因研究的三个层面》，《交响》2011年第4期。

乔建中：《中国传统音乐研究30年区域音乐研究》，《音乐研究》2011年第3期。

延保全：《宋金元时期北方农村神庙剧场的演进》，《文艺研究》2011年第5期。

刘兴顺：《近代民族国家认同重建中的泰山庙宇》，《泰山学院学报》2011年第2期。

孙倩、丁勇、尹逸娴：《长安城东岳庙调查研究》，《中外建筑》2011年第10期。

周郢：《泰山东岳庙会新考》，《泰山学院学报》2011年第2期。

史琳：《江南民间传统宣卷的曲调与曲种价值初探》，《中国音乐》2011年第4期。

板俊荣：《明清时期民间小曲"叠落金钱"的称谓与词谱考析》，《晓庄学院学报》2011年第5期。

张伯瑜：《云南蒙自地区洞经经牌"五支半"分析》，《云南艺术学院学报》2012年第4期。

王文仁：《河西宝卷的曲牌曲调特点》，《人民音乐》2012年第9期。

柳旭辉：《娱乐的仪式——河西宝卷念唱活动的意义阐释》，《中国音乐学》2012年第2期。

项阳：《明代国家吉礼中祀教坊乐类型的相关问题》，《音乐研究》2012年第2期。

李宝杰：《陕西民俗音乐文化的区域性比较与分析——以闹秧歌、闹社火为例》，《交响》2012年第3期。

杨永兵：《山西河东地区宝卷及音乐研究》，《天津音乐学院学报》2012年第2期。

杨丽霞：《从俗曲到北管——明清俗曲与泉州北管关联研究》，《音乐探索》2012年第4期。

郭威：《乐籍体系的创承与传播论例》，《天籁》2013年第1期。

项阳：《俗乐的双重定位：与礼乐对应；与雅乐对应》，《音乐研究》2013年第4期。

项阳：《岱庙、东岳庙仪式音乐相关研究》，《河南社会科学》2013第8期。

周郢：《从庙堂到民间：明清时期泰山文化之转变》，《民俗研究》2013年第6期。

罗海燕：《多元化解读：21世纪宝卷学研究新态势》，《文化论坛》2013年第8期。

张萍：《蒲邑明珠东岳庙》，《旅游时代》2014年第4期。

邵珠峰：《泰山神庙剧场概述》，《泰山学院学报》2014年第4期。

五、学位论文

陈克秀：《雁北笙管乐的调查与研究》，中国艺术研究院1993届硕士学位论文。

王健：《民间信仰视野下的国家与社会》，苏州大学2002届硕士学位论文。

田承军：《江南地区的东岳庙研究》，南开大学2003届硕士学位论文。

柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学2004届博士学位论文。

张国强：《宋代教坊乐制研究》，中国艺术研究院2004届博士学位论文。

傅暮蓉：《论宝卷及其演变》，中央音乐学院2004届硕士学位论文。

李莘：《河北霸州胜芳镇民间花会音乐民俗志》，中国艺术研究院2005届博士学位论文。

谢穗：《河北徐水县迁民庄南乐会研究》，中国艺术研究院2005届硕士学位论文。

方明：《元代中国的三皇祭祀》，复旦大学2005届硕士学位论文。

李俊领：《中国近代国家祭祀的历史考察》：山东师范大学2005届硕士学位论文。

宋博媛：《燕赵多慷慨，笙管奏华章——高洛“音乐会”“南乐会”的调查研究》，河北大学2006届硕士学位论文。

王延泓：《南北高洛宝卷研究》，中国艺术研究院2006届硕士学位论文。

刘霞：《明清时期山东庙会研究》，山东师范大学2006届硕士学位论文。

卫亚浩：《宋代乐府制度研究》，首都师范大学2007届博士学位论文。

张颖：《西安周至南集贤东村鼓乐社的现状与变迁》，中国艺术研究院2007届硕士学位论文。

陆斐蕾：《錞于及其文化区系研究》，中国艺术研究院2007届硕士学位论文。

陈聪：《西安东岳庙保护》，西安建筑科技大学2007届硕士学位论文。

张咏春：《中国礼乐户研究中的几个问题》，中国艺术研究院2008届博士学位论文。

白莉：《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》：中国艺术研究院2008届硕士学位论文。

丁静：《长安古乐的传承研究》，西安音乐学院2008届硕士学位论文。

白莉：《河北安新县圈头村“音乐会”与吹打班的比较研究》，中国艺术研究院2008届硕士学位论文。

李骛：《两宋鼓吹歌曲考述》，首都师范大学2008届硕士学位论文。

崔耕虎：《东岳庙会研究》，山东大学2008届硕士学位论文。

刘国郁：《泰山东岳庙会文化旅游开发研究》，山东大学2008届硕士学位论文。

刘雷明：《近代泰山庙会研究》，河北大学2008届硕士学位论文。

徐倩：《胶东道乐“勾凡调”及相关研究》，中国艺术研究院2009届硕士毕业论文。

牛玉冰：《西安地区民间鼓乐社与铜器社的念词、歌章研究》，西安音乐学院2009届硕士学位论文。

郇芳：《河西宝卷音乐历史形态与现状》，西北师范大学2009届硕士学位论文。

文茹：《西安鼓乐社及其民俗活动考察研究》，西安音乐学院2009届硕士学位论文。

郭威：《曲子的发生学意义》，中国艺术研究院2010届博士学位论文。

任方冰：《明清军礼用乐与军中用乐研究》，中国艺术研究院2011届博士学位论文。

王丹丹：《上党梆子生成发展中几个问题的探讨》，中国艺术研究院2011届硕士学位论文。

申娟：《酒泉宝卷的调查研究》，兰州大学2011届硕士学位论文。

楼萑蔺：《北京东岳庙及其建筑群的宗教文化内涵探析》，华东师范大学2011届硕士学位论文。

南红国：《西安都城隍庙》，中央民族大学2011届硕士学位论文。

周晓爽：《房山区北窖村音乐会传谱及活态传承研究》，中国艺术研究院2011届硕士学位论文。

李萍：《无锡宣卷仪式音声研究——宣卷之仪式性重访》，上海音乐学院2012届博士学位论文。

柏互玖：《大曲的演化》，中国艺术研究院2012届博士学位论文。

袁郁文：《历史现场的音乐文化积淀——济宁地区礼俗用乐对历史大传统的接衍》，中国艺术研究院2012届硕士学位论文。

王盛：《东岳文化的传承发展对山西地区东岳庙建筑的影响》，太原理工大学2012届硕士学位论文。

张宇：《蒲县东岳庙会和“四醮朝山”》，山东大学2012届硕士学位论文。

刘晓：《泰山庙会研究》，山东大学2013届博士学位论文。

孙云：《佛教音声为用论——历史流变与五台山活态研究》，中国艺术研究院2013届博士学位论文。

董旭彤：《隋唐至明代礼乐观念变化辨析》，中国艺术研究院2013届硕士学位论文。

邵珠峰：《泰山神庙剧场考》，山西师范大学2013届硕士学位论文。

孙茂利：《音乐本体中心特征一致性的背后意义——河北音乐会与西安鼓乐社的比较研究》，中国艺术研究院2013届硕士学位论文。

单婧：《清宫廷吉利用乐研究》，沈阳师范大学2013届硕士学位论文。

郑莉：《明代宫廷乐事与戏剧活动编年要录（1367—1645）》，华东师范大学2014届博士学位论文。

张曼：《论明代宾礼制度下的礼乐》，南京师范大学2014届硕士学位论文。

常江涛：《明清小祀“三皇先医”仪式用乐研究》，中国艺术研究院2015届博士学位论文。

后　记

本专著是我博士三年的研究成果。感谢恩师的谆谆教诲，作为对博士三年时光的纪念，仍将我博士论文的致谢部分作为本专著的后记，提醒自己时刻感恩，不忘初心，砥砺前行！

我常常无数次地在心里说：上天对我是公平的，我是幸运的！我的求学之路总是有贵人相助。还记得2005年9月我怀着忐忑的心情敲开项老师家门的那一刻，也是从那时起我成了项门的一员，承蒙师父的不嫌弃将我收入门下，时至今日已十年有余。

师父是有名的严师，在学术上向来严谨，一丝不苟。由于性格的原因，我属于神经比较大条，粗心大意一类，没有“学术慧根”的我也为此吃了不少“苦头”。有一次跟师父开玩笑说：“等我毕业的时候，我要把你训我的话都整理成册，等毕业的时候出一本师父训逯凤华语录。”当然这本“语录”到今天我也没有整理出来，此时此刻心里满满的全是感谢、感激之情。回想自己的求学生涯，最难忘最感怀的就是在师父门下求学的几年，感谢师父的倾心相授！

如果师父一直扮演的是“严师”的角色，那么师母苏丽晴，则是标准的“慈母”。师门的人都说师母是“第二导师”，而在我心里，师母更像是心灵导师。每次被“训斥”之后，师母都会在一旁鼓励我，让我重拾信心。我说：“师母，你就是我的坚强后盾。”师母则回应我说：“我永远是你的坚强后盾。”每每此时，坚强的我总被感动得眼泪在眼眶里打转转。感谢师父、师母一家，没有你们就没有我的今天！

感谢研究院的每一位导师。永远忘不了在研究院上过的每一堂课，遇到的每一位老师。你们的每一个不经意的微笑与赞许都给了我莫大的鼓励。

感谢师弟郭威，在我三年的博士生涯中给了我许多帮助，帮我梳理论文思路，毫无保留地给我提供写作资料。感谢师姐程晖晖，虽人在山东，仍不忘把其考察及与我论文相关的资料与我分享。感谢同门的师兄、师姐、师弟、师妹们，无论是学习上还是生活上你们都给了我最大可能的帮助，希望我们这个大家庭越来越壮大，越来越具有凝聚力。

感谢田野考察中给过我帮助的每一个人，特别感谢河北省廊坊市东留各庄村张连臣、张凤林，山东泰安桑明，泰山风景区管委会刘建新等人，谢谢你们的无私帮助，使得我的论文得以如期完成。

感谢艺术研究院认识的所有同学，正是因为大家的一起拼搏，才使得三年的时光绚丽多彩。你们填补了我学习以外的所有校园生活，感谢生命中遇到的你们，三年的同学，一生的朋友，一世的友谊。

感谢我的家人，三年时间觉得最为亏欠的就是你们。爱人杨正运是我人生中最大的“贵人”，是一直鼓励我前行，给我无尽力量的能量始源。为了让我全身心地完成学业，他无怨无悔地承担了家庭里的一切，使我的大后方有了坚实的保障。他曾自嘲为“博士后”，坚定地站在博士后面的人。出来读书时，女儿杨舒涵3岁，而今也即将步入小学了。三年的时间缺少了妈妈应有的陪伴，亏欠女儿的实在太多，但我对你的爱没有减少一分，无数个不眠的夜晚，都有女儿稚嫩可爱的笑脸陪伴。你们是我今生最大的成功，是我一生最挚爱的“珍宝”，我爱你们，永远！

感谢公婆替我照顾孩子，谢谢你们把宝贝照顾得这么好，感谢你们给予她的陪伴与呵护，正是由于你们的无私奉献才使我能安心地投入学习。感谢妈妈背后默默的关注和支持。感谢天堂的父亲，我知道我的每一步你都在关注，谢谢你给予我的一切，做你的孩子我感觉很幸福。如果有来生，我还希望成为你们的孩子，让我好好孝敬你们！

感谢生命中遇到的每一人，感恩每一个给予我帮助的人！

逯凤华

2016年5月2日于新源里西一楼

2018年1月25日修订